روبرت سي هول

نظرية الاستقبال

مقدمة نقدية

ترجمة

رعد عبد الجليل جواد

نظرية الاستقبال

مقدمة نقدية

* نظرية الاستقبال : مقدمة نقدية .
* روبرت سي هولب .
* ترجمة : رعد عبد الجليل جواد .
* الطبعة الأولى 1992 .

* الناشر : دار الحوار للنشر والتوزيع ـ اللاذقية ص . ب 1018
هاتف 22339 ـ تيلكس 451086 Booth – Sy
سورية

صدر هذا الكتاب باللغة الانكليزية بعنوان :
– RECEPTION THEORY
Critical Introduction

ـ تأليف :
– ROBERT c . HOLUB

ـ وقد نشرته دار :
– Routledge – London and New York

ـ وذلك في عام :
– 1989

ـ المحتويات ـ

ـ تقديم المؤلف ـ

ربما يكون اصطلاح « نظرية الاستقبال » غريباً بعض الشيء على المتحدثين بالانكليزية من الذين لم يواجهوه من قبل . ويعتبر هانز روبرت ياوس أحد أهم المؤيدين لهذه النظرية وقد كتب في عام 1979 وبشكل ساخر قائلاً ، بالنسبة للاذن الاجنبية فإن موضوع « الاستقبال » قد يبدو أكثر ملاءمة لإدارة فندق منه إلى الأدب .

وبالنسبة للمعنيين بحركة النقد الألماني فإن كلمة «استقبال» أو علائقها تعتبر بالنسبة اليهم المفتاح بالاهتمامات النظرية خلال العقد والنصف الماضيين . ولا يوجد جانب أدبي لم تتطرق إليه نظرية الاستقبال ، وبالتأكيد فإن آثار هذا المنهج قد أثرت على المناهج القريبة كعلم الاجتماع وتاريخ الفن كذلك .

إن ازدياد الاستقصاءات العملية والنظرية لم تحقق إجماعاً مفاهيمياً ، وإن ما تستلزمه دراسات الاستقبال على وجه الدقة لا يزال في الوقت الراهن موضوعاً مختلفاً حوله . ولعل الصعوبة المركزية تكمن في التقرير بدقة معنى الاصطلاح .

ومن المعضلات القائمة التمييز بين الاستقبال والاستجابة أو التأثير حيث أن كليهما يهدف لتعزيز العمل ، وليس واضحاً إمكانية فصلهما تماماً .

وهناك بعض الاقتراحات التي ترى ان الاستقبال يرتبط بالقارىء ، بينما الاستجابة لها علاقة بالأوجه النصية وهي علائق غير مقنعة تماماً .

وقد ظهرت الصعوبات بسبب التسهيلات التي وجدت في ألمانيا . إن لتاريخ تعزيز النص في ألمانيا تقاليد عريقة ، تتضمن اختبار تأثير الكاتب على الأجيال اللاحقة وخاصة الكتاب اللاحقين . ولكن كيف تختلف هذه الدراسة عن تاريخ الاستقبال أو كيف يمكن تمييز جماليات التأثير أو الاستجابة عن جماليات الاستقبال ؟ وتلك تعتبر مشكلة ظهرت خلال العقدين الماضيين . إن تلك التمييزات والمحاولات لتنقية

الاصطلاحات تعتبر غير مهمة ، ولكن ولغرض تطويق وتبسيط ذلك الإرباك المحتمل فقد قمت بتبني السياسة التالية : « نظرية الاستقبال » تشير إلى تحول عام في الاهتمام من الكاتب والعمل إلى النص والقارىء . لذا تم استخدامها كمظلة اصطلاحية تسور كلاً من مشروعي ياوس وآيزر وكذلك الأبحاث التجريبية والوظيفة التقليدية مع التأثير. وعلى الضد من ذلك فإن « جمالية الاستقبال » استخدمت فقط فيما له علاقة بعمل ياوس النظري المبكر . وإن جميع المتغيرات المستخدمة يمكن فهمها بسهولة من خلال سياقاتها .

إن القارىء المطلع على الاتجاهات المتأخرة في النقد الامريكي سوف يتساءل كيف ترتبط نظرية الاستقبال بما أصبح يعرف بـ « نقد استجابة القارىء » ولمَ اخترت أن أفصل المنظرين الألمان عن غيرهم من المنظرين الذين تعاملوا مع مواضيع مشابهة . إن الإجابات عن تلك الاسئلة تتعلق بنقد استجابة القارىء ، فكما ان نظرية الاستقبال أصبحت تعتبر مظلة إصطلاحية تضم نظماً موجّهة مثل نظام نورمان هولاند المعروف باسم « النقد التحويلي » ، والشعرية البنيوية لجوناثان كولليرِ ، والنمطية الفعالة لستانلي فيش . فإنها أيضاً تشير إلى تحول عام في الاهتمام من كاتب العمل إلى محور النص ـ القارىء ، وفي الحقيقة فإن ولف جانج آيزر والذي ستتم مناقشته كأحد أهم المبادرين في نظرية الاستقبال فقد اعتبر كذلك أحد « نقاد استجابة القارىء » .

ولكن ما الذي يفصل نقد استجابة القارىء عن نظرية الاستقبال ، إنها في الحقيقة مجموعة من الأسباب ، أولها ولعله أهمها أن الدلالة ذاتها ليست شعاراً ينضم تحته أولئك النقاد ، وقد تم تقديم الحقائق الـ ما بعد والـ ما قبل لعدد من الكتاب كان لهم القليل من الاتصال مع بعضهم أو لهم تأثير على بعضهم . وأولئك المنظرون لم يشاركوا في أي حركة نقدية ، وهم بوضوح يستجيبون من خلال مناهجهم إلى رواد وظروف مختلفة . إن نقاد استجابة القارىء موزعون في مختلف بقاع العالم يدرّسون في مختلف المعاهد ، وهم لا يلتقون بشكل منتظم ، كما لا يكتبون في صحف مشتركة أو يحضرون المؤتمرات نفسها . إن مجموعتي الكتابات المتأخرة التي قدمها النقاد المجتمعون ضمن هذا الاتجاه تقدمان دليلاً على هذا التشتت عن أوضاعهم المختلفة . وإذا كان نقد

استجابة القارىء قد أصبح قوة نقدية ، كما يدعي البعض ، فإن ذلك يعود للبراعة لا للمحاولات التجمعية .

إن نظرية الاستقبال ، على العكس من ذلك ، يجب أن تفهم على أنها معبر عن تماسك ، وعي والتزام جماعي . وبالمعنى الأكبر فإنها رد فعل للتطورات الاجتماعية ، العقلية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال فترة نهاية الستينات . وكما سنرى في الفصل الأول ، فإنها انبثقت كمجموعة تحاول على كلا المستويين التنظيمي والنقدي التدخل في إنتاجية تبادل الأفكار بين المدافعين عنها . بالإضافة لذلك فإن العديد من المؤمنين بهذه الحركة النقدية مرتبطون بجامعة كونستانس إما كأساتذة أو خريجين أو من المشاركين في المؤتمرات نصف السنوية . وإن إجراءات تلك الاجتماعات قد تمت طباعتها في سلاسل بعنوان (الشعرية والتأويل) . وهي توثق لتطور وتماسك هذا المشروع . ورغم أن ليس كل من حضر تلك المؤتمرات يمكن اعتباره منظراً في الاستقبال ، فإن المجموعة الصميمة على الأقل ضمت العديد من الباحثين الذين أسهم معظمهم في إعادة توجيه نظرية الأدب في ألمانيا الغربية والتي حملت تلك التسمية .

وأخيراً ، فإن نظرية الاستقبال يمكن أن تفصل عن نقد إستجابة القارىء على أساس فقدان التأثير المتبادل . وبعيداً عن آيزر ، التي حظيت كتاباته باهتمام مكثف في كلا المعسكرين فلم يكن هناك على الصعيد العملي اتصال بين المجموعتين .

وبالتأكيد فإن كانت الهوامش تمثل مؤشراً للتعزيز فإن التبادل بينهما لم يكن موجوداً . وإزاء جميع تلك الأسباب يبدو لي أن التركيز على منظري ألمانيا الغربية يمكن أن يسمح بالمزيد من التماسك ـ وبالنسبة لقراء الانكليزية ، الأقل ألفة ـ . إن التشابه في المناظير النقدية العامة بين نقد استجابة القارىء ونظرية الاستقبال تعتبر في النهاية ظاهرية جدا ومجردة لبحثها ها هنا .

إن الغرض الرئيسي للدراسة التالية هو تقديم نظرية الاستقبال لأولئك الذين يعرفون القليل أو لا يعرفون شيئاً من الألمانية . ولهذا الغرض فقد قمت في الفصلين الأولين بإعداد مادة ذات طبيعة تقديمية . الأول يرتبط بالمقال المبرمج لياوس حول تطور الأبحاث الأدبية ومحاولاتها لوصف الأجواء العقلية والسياسية التي انبثقت فيها نظرية

الاستقبال وشرح بعض الأسباب التي جعلتها مقبولة تدريجياً .

والفصل الثاني تفحصت فيه بعضاً من أهم التأثيرات المحلية والأجنبية على نظرية الاستقبال ، و « رواد » تطور منظور توجيه القارىء في ألمانيا . وفي الفصلين الثالث والرابع ، ومن ناحية أخرى ، هناك منظرو الاستقبال باعتبارهم الموضوع ، بينما الملاحظات الختامية في الفصل الأخير أشارت إلى المشكلات المعلقة في نظرية الاستقبال في سياق النقد الحديث . ولغرض تسهيل مهمة القارىء باللغة الانكليزية قمت بترجمة جميع المقتبسات من الألمانية وتثبيتها عند عدم وجود مقارب انكليزي لها .

ورغم أن قارئي ليس ملماً بالحركة النقدية الألمانية ، فإني على ثقة من أن ما كتبته سيكون موضع اهتمام للنقاد لاطلاعهم على آخر ما وصلت إليه الأبحاث الألمانية .

أما بالنسبة للمطلعين فلن يجدوا فيه شيئاً راديكالياً بالنسبة للحركة الألمانية ، وآمل أن يوفر إما رأياً عميقاً أو دقيقاً لإعادة التفكير بهذه الحركة النقدية الهامة . وأخيراً فإذا استطاع هذا الكتاب أن يلعب دوراً في علاج الأوضاع المذكورة أعلاه بتقديم منظري الاستقبال لنقاد استجابة القارىء فسيكون قد أنجز مهمة مفيدة .

1 ـ التغير في النماذج ووظيفتها الاجتماعية التاريخية .

النماذج في تاريخ النقد :

في مقال ظهر عام 1969 بعنوان : « التغير في نماذج الدراسات الأدبية » حدد هانز روبرت ياوس مناهج التاريخ الأدبي . وافترض أن بدايات « الثورة » في الأدب المعاصر كانت في متناول اليد . مستعيراً مفاهيم « النماذج » و « الثورة العلمية » من عمل لتوماس . اس . كوين ، ويقدم ياوس بحثاً أدبياً كالتزام مشابه للإجراءات في العلوم الطبيعية .

ويؤكد قائلاً أن دراسة الأدب ليست خطوات تتضمن تراكماً تدريجياً للحقائق والقرائن تجعل الأجيال اللاحقة أقرب إلى معرفة ماهية الأدب أو لتصحيح فهم الفرد للأعمال الأدبية .

على العكس من ذلك فإن التطور قد تم تشخيصه بالقفزات النوعية ، وعدم الاستمرارية والنقاط الأصلية للانحراف . والنماذج التي سبق لها أن قادت البحث الأدبي أهملت عندما لم تعد ترضي المتطلبات المحددة لها من قبل الدراسات الأدبية .

إن النماذج الجديدة أكثر ملائمة لهذه المهمة وهي مستقلة عن النماذج الأكثر قدما ، لذا حلت محلها ، وبالمقابل فإن النماذج القديمة أثبتت عدم قدرتها على القيام بوظائفها في شرح الأعمال القديمة في الأدب وتقديمها للحاضر . وكل نموذج لا يحدد فقط الإجراءات المنهجية التي يقترب النقاد بواسطتها من الأدب ـ الأبحاث الأدبية « الاعتيادية » ضمن الوسط الاكاديمي ـ ولكن أيضاً المعيار الأدبي المقبول . وبكلمة أخرى ، فإن النماذج المحددة تخلق تقنيات التفسير والأهداف المراد تفسيرها . ولدعم أطروحته يقدم ياوس برنامجاً يناقش فيه سياق ثلاثة نماذج وما يراه من انبثاق للنماذج في الدراسات الأدبية . متبعاً المظهر ما قبل العلمي في الدراسات الأدبية ، وقد لاحظ ياوس انبثاق النماذج الإنسانية الكلاسيكية . وهذا المعيار للدراسات الأدبية يتضمن إجراءات يتم من خلالها

مقارنة الأعمال مع النماذج القديمة المتفق عليها . تلك الأعمال التي تقلد بنجاح الأعمال الكلاسيكية والتي حكم عليها بالجودة أو القبول . أو تلك التي كسرت باصطلاحات ذلك الزمن النماذج سواء كانت رديئة أو غير مرضية . إن مهمة الناقد الأدبي كانت قياس أعمال الحاضر إزاء القواعد الثابتة وذلك لتقرير إن كانت متماشية من التطبيقات الشعرية القائمة .

إن تحطم هذه النماذج في القرنين الثامن والتاسع عشر كان جزءاً من « الثورة العلمية » للتاريخانية التي نمت في يقظة إنشاء الدول القومية والكفاح من أجل الوحدة الوطنية في عموم أوروبا .

وكنتيجة للتغيرات والاحتياجات السياسية والايديولوجية ، فإن التاريخ الأدبي أصبح لحظة مثالية للشرعية الوطنية .

ونتيجة لذلك ، تركزت النشاطات على الدراسات المصدرية في محاولة لإعادة بناء المستوى الماقبتاريخي للنصوص الوسيطة ، وكتابة المحررات النقدية في التقاليد الوطنية . لذا فإن القبول العام للمحاور الوضعية لهذه النماذج أنتج التاريخ الوطني المعلن للأدب بالارتباط بجيرفينوس شيرير ، دي سانكتيس ولانسون . ومنهجياً فإن محور هذه الوضعية التاريخانية غالباً ما يحدد من خلال المحور الميكانيكي للنصوص الأدبية وبشكل ضيق ، وغالباً من خلال رؤية شوفينية .

ولا تزال بقايا هذه النماذج موجودة حتى اليوم ، ويلاحظ ياوس ذلك من خلال الأسئلة الحكومية الرسمية وكذلك الأبحاث الماركسية كقرائن على الاستمرار ضمن هذا المنظور في الحرب العالمية الأولى رغم أنها أثبتت جدواها في إنتاجية الأبحاث الأدبية .

وبعيداً عن « تنامي السخط على الوضعية الزهدية » انبثقت النماذج الثلاثة والتي وصفها ياوس بأنها « الشكلانية الجمالية » وارتبطت بها طرائق متعددة كالدراسات النمطية لـ « ليوسبيتزر » و « تاريخ الأفكار » لاوسكار والزل وكذلك الشكلانيين الروس والنقد الجديد . وما يربط جميع هؤلاء النقاد المختلفين والمدارس هو انتقالهم من الشروحات التاريخية والغائية إلى التركيز على العمل بذاته . إن التوصيف الدقيق للتقنيات اللغوية . والأدوات الأدبية والانشاء والبناء يوفر للدارسين لهذه النماذج تنظيماً

لأدوات التفسير لغرض التحليل . وبذات الوقت فإن هذا المحور يضفي شرعية على ما يسبق احتلال الأدب برفع العمل الأدبي إلى مصاف الاكتفاء الذاتي هدفاً للبحث .

النماذج الجديدة :

ولكن منذ نهاية الحرب العالمية الثانية اكتشف ياوس كذلك علامات على استنزاف هذا النموذج . إن إعادة تأهيل التأويل الفلسفي ، والدعوة إلى النقد بصلات اجتماعية أقوى ، وظهور البدائل مثل النقد القديم لنورثروب فراي أو البنيوية بالنسبة إليه دلالات لازمة في النموذج الثالث . وفي الوقت الحاضر وبرغم عدم وجود مؤشرات دقيقة للمكونات المحددة للاتجاه الجديد . وبرغم ان البنيوية ـ ورغم أن ياوس يضمن هنا تشكيلات « لما بعد البنيوية » كذلك ـ قد تبدو مرشحاً محتملاً عن النموذج البحثي ، فإن ياوس يؤمن أن أصلها كمواجهة للفيلولوجية السابقة ـ المدرسة التاريخية للفكر والتنوع في الاتجاهات النقدية والتي استثنيت للحظة . فإن قيمتها الرئيسية يمكن أن تكون تحدياً للدراسات الأدبية لدمج التصنيفات والإجراءات التي طورها اللغويون في أعمال تحليل الأدب .

ورغم أن الانحراف المنهجي في النموذج الرابع لا يمكن تحديده بدقة ، إلا أن ياوس حدد المتطلبات المراد إنجازها وأولها المتطلبات التي كانت النماذج السابقة بحاجة إليها وهي : التفسير ، التوسط ، واقعية فن الماضي :

إن هذا الإنجاز المحدد (للنموذج الأدبي) . . هو القدرة على إساءة تفسير الحديث ، وترجمتها إلى حاضر جديد ، وجعل الخبرة المحفوظة في فنون الماضي سهلة المنال ثانية ، أو بكلمات أخرى طرح الأسئلة الموقوفة من جديد من قبل كل جيل وكيف ان فن الماضي قادر على الحديث وتقديم إجابات لنا مرة أخرى (ص 54 ـ 55) .

بالإضافة إلى ذلك ، فإن أي نموذج جديد يواجه بتحد جديد في المجتمع المعاصر ، وبسبب زيادة أهمية وسائل الإعلام التي تجبر أي منظور على دمج أدواته

للتعامل على نحو ملائم مع تأثيرات « الجمالية والجمالية الظاهرية » غير المتوقعة حتى الآن .

ومع هذه العناصر الكامنة في الذهن ، فصل ياوس ثلاثة مناهج محددة للنموذج الرابع :

1 ـ توسط الاستقبال الجمالي الخاص بالتحليل / شكلياً وتاريخياً / ، وكذلك الفن والتاريخ والواقعية الاجتماعية .

2 ـ الارتباط بين الأساليب البنيوية والتأويلية (والتي من الصعب ملاحظة إجراءاتها ونتائجها) .

3 ـ سير جمالية التأثير (لم يعد يرتبط لوحده بالوصف) والبلاغة الجديدة ، والتي يمكن مساواتها جيداً بحساب « المستوى العالي » للأدب وكذلك كأدب شائع وظاهرة عن انتشار وسائل الاعلام (ص 56) .

والخطوات التجريبية باتجاه إدراك هذا النموذج لم تعدم تماماً ، ويقول ياوس إنها موجودة من خلال أعمال قسم الأدب في جامعة كونستانس حيث يعمل كل من ياوس وولف جانج آيزر هناك .

وفي هذا المقال لم يذكر ياوس أبداً نظرية الاستقبال باسمها واضحاً ، رغم أنها مرشحته المفضلة للنموذج الرابع . والنظريتان المنافستان الرئيسيتان لحالة النمذجة هما ، الماركسية والبنيوية وكلتاهما شقتا طريقيهما للأكاديميين الألمان مع نهاية الستينات ، غير أنهما لم تصبحا مؤهلتين من منطلق الالتباس . فقد استبعدت الماركسية حيث اعتبرت متضمنة للإجراءات الميكانيكية فقط . وهكذا أصبح مستقرها سلة مهملات المؤرخين الإيجابيين .

ورغم أن البنيوية منحت درجة شرعية غير انها في التحليل النهائي رفض الأخذ بها ، ذلك لأنها لم تعرض الوحدة المطلوبة لحالة النمذجة . وبقيت نظرية الاستقبال وحدها قادرة على إنجاز المتطلبات الثلاثة التي افترضها ياوس ورغم عدم المجاهرة بها بوضوح ، فإن القارىء الفطن ودون شك سيصل إلى هذه الخلاصة .

الثورة العلمية والأبحاث الأدبية :

إن تخصيص نموذج كوين عن الثورة العلمية لأبحاث تاريخ الأدب يبدو أيضاً أداة لتعزيز الاهتمام بنظرية الاستقبال . وذلك بتحديه المحاولات البحثية كمشروع غير مستمر ، وياوس هو الأكثر قدرة في التأكيد على إبداع محاولاته ، استمراراً مع المحاولات السابقة في إيضاح طبيعة الاستجابة الجمالية وخدمتها بفعالية والوجه الإبداعي لنمذجة نظرية الاستجابة . بالإضافة إلى ذلك فإن هذا التخصيص لمفهوم الثورة العلمية وسط أجواء صاخبة في نهاية الستينات في الجامعات الألمانية ، أسس رفضاً بين الطلاب والباحثين الشباب .

وبتبني موقف « ياوس » حول الاستقبال وجدوا أنفسهم في « مواجهة » للمؤسسة وأصبحوا متأكدين من ريادة أعمالهم .

ويجب ملاحظة أن ياوس قد أجبر على تجنب العديد من المشكلات الهامة الموروثة عن تحول نظرية كوين . فكوين على سبيل المثال يفترض ان « المجتمع العلمي » كنمط خاص من الجماعات الاجتماعية مستقل نسبياً عن غيره من المؤسسات . ويشعر كذلك ان هناك فترات طويلة من العلوم « الطبيعية » حيث العلماء يقومون كثيراً وقليلاً بتحقيقات روتينية استناداً إلى تطبيقات مستقرة .

وخلال تلك الفترات هناك ندرة نسبية في منافسة النماذج . ويهيمن النموذج المفرد ويصبح شرعياً وغالباً مقبولاً عالمياً من لدن المجتمع العلمي .

وبوضوح فإن تلك الأفكار لها تطبيقات محدودة في الأبحاث الأدبية والمجتمعات الأدبية ـ إذا ما تلطفنا بقبول تمديد هذا الاصطلاح ليشمل الأجواء الأدبية ـ مشوشة « بالنماذج » المتناقضة ذات الطبيعة المعقدة . كما أن الاستمرار في النقد الماركسي أو الفكر البنيوي ، والولع الحالي بالأساليب الإيجابية الجديدة في بعض الحلقات الاوربية ، أو دأب المقدمات النقدية الجديدة في العديد من الجامعات الامريكية جميعها تقترح أنه من

الصعب الحديث عن فترة أبحاث «طبيعية» . فلا يوجد اليوم أي فيزيائي يفكر جدياً بالدفاع عن نيوتن . غير أن الباحثين الأدبيين لا يزالون يستمعون بإنصات حين يقترحون الأساليب الفينومينولوجية أو الذاتية باعتبارها الطرق الأكثر وضوحاً في تفسير النصوص .

وبالنظر إلى هوامش الأبحاث ، واستناداً لرأي كوين فإنها علامة على قبول النموذج . ويمكن للمرء أن يجرب اختصار ذلك في حقل الدراسات الثقافية . وعلينا الحديث عن الاستقلال الظاهري للمجتمعات ، وإن لكل مجتمع نموذجه بدلاً من الحديث عن التوارث الطفولي للنماذج واضحة الاختلاف .

الظهور الدرامي لنظرية الاستقبال :

إن مهمة هذا الفصل ليست إعادة كتابة مسودات ياوس عن نموذج نظرية تاريخ الأدب ، كما انه ليس محاولة لفهم كيف أن نظرية الاستقبال ، والتي لم تكن معروفة عام 1965 ، أصبحت شائعة جداً خلال العقد الذي تلا ذلك . ولهذا الغرض فإن المناقشة في كيفية تغير النماذج في الأبحاث الأدبية مثيرة ، ذلك لأنها تستلزم ظهور نظرية الاستقبال ذاتها . ورغم أن « نموذج » المقال ربما لا يوفر شرحاً مرضياً لهذه الظاهرة فإنه يلقي ظلالاً حول كيفية فهم نظرية الاستقبال خلال سنوات من بدئها . ويمكن ملاحظة المطالبات والنزعات والتناقضات في مقالة ياوس باعتبارها مؤشرات عن تطور هذا « النموذج » واستهلاكه . وبالاستعادة تتضح صعوبة تمرير مثل هذه الأفكار ، وقد ثبت بأنها واحدة من أصعب الأفكار إنتاجاً سواء تم التفكير بظهورها كتغير في النموذج أو بشكل معتدل كونها انتقالاً في التوكيد ، ولا أحد يستطيع اليوم المساءلة بجدية عن الدمج الهائل والذي تبنته نظرية الاستقبال من خلال العلاقة بين تفسير الأدب والفن .

ولعل بعض النماذج تخدم في توثيق مدى هذا التأثير . في عام 1977 ظهرت بيبلوغرافيا في أكثر من ستين صفحة حول تاريخ الاستقبال ، ومعظمها طبع في العقد

السابق . وخلال الخمس عشرة سنة الماضية كان هناك على الأقل خمسة قراء أو جامعي مقالات تعاملوا مع حقل الاستقبال أو مشكلات انحرافات القراء . كما أن مؤتمر المدرسين الألمان في شتوتغارت والمنعقد عام 1972 خصص فصلين دراسيين وحصصاً لتقديم امتحانات حول هذه النظرية الجديدة المتطورة . وفي عام 1979 انعقد المؤتمر التاسع لرابطة الأدب المقارن العالمي تحت شعار « الاتصالات الأدبية والاستقبال » ، وطبعت أعمال المؤتمر في السنة التالية بأكثر من 436 صفحة . وبعبارات التطبيق الصلب للمواضيع الأدبية لم يتم إهمال أية موضوعة ، وبشكل أو بآخر فإن نظرية الاستقبال استخدمت لمناقشة : الشعر الغنائي الفرنسي ، تقليد الرواية الانكليزية ، السريالية ، ليسنج ، غوته ، جيرهارت هويتمان ، بريخت وقائمة طويلة من الموضوعات الأخرى لا يمكن إدراجها هنا . ومن الماركسيين إلى النقاد التقليديين ومن الباحثين الكلاسيكيين والوسطيين إلى المتخصصين الحديثين ، وعملياً جميع المناظير المنهجية ومواقع المحاولات الأدبية استجابت للتحدي الآتي من نظرية الاستقبال .

وبالطبع فإن توثيق مدى الاستجابة بين الباحثين والنقاد أسهل من شرح لماذا حصلت الاستجابة . وبشكل عام فقد لعب « استنزاف » الأدوات القديمة و « السخط » عليها دوراً في القبول المتزايد للنظرية ، غير أن التحول النفسي بهذا الشكل طرح أسئلة أكثر من تقديم إجابات . بالإضافة لذلك فإنه خلط الدلالات بالأسباب . فإذا كان جيل من الباحثين مستاء وغير مقتنع بالتطبيقات النقدية القائمة ، فإن تلك السلوكيات نفسها استجابت للتغيير ولم تكن السبب فيه .

والأصل في هذا المعنى الجديد يلاحظ في إجمالي الحياة الثقافية والاجتماعية والاكاديمية في ألمانيا خلال تلك الفترة . وربما يكون من المستحيل محاولة شرح هذا التطور المعقد بجمل قليلة . ولكن إذا اعتبرنا ظهور نظرية الاستقبال كجواب على الأزمة المنهجية في الدراسات الأدبية والتي ظهرت في الستينات سنكون عندها قادرين على فهم وجه واحد على الأقل من التداخل بين نظرية الأدب والجو الاجتماعي الأكبر .

حيث أن هذه الأزمة في الأبحاث الأدبية لم تكن سوى نتاج مجموعة من العناصر المترابطة والتي نفذت في كل جانب من جوانب الحياة في ألمانيا . وخشية من الاتهام

بالإذعان لنموذج المؤرخين الإيجابيين ، نستطيع تطوير أصول هذه الأزمة الكبيرة بالملاحظات التالية ، فعلى الصعيد الاقتصادي فإن نهاية « المعجزة الاقتصادية » ووعدها بالنمو غير المحدود والازدهار وكذلك العلامات الأولى للركود في منتصف العقد أسهمت في طرح التساؤلات في ألمانيا الغربية بخصوص المنهجية والهياكل المؤسساتية . وعلى الصعيد السياسي فإن نهاية حكم اديناور عام 1963 والاندماج الكبير عام 1966 وتنامي قوة الحزب الديمقراطي الاشتراكي ليس على أسس اشتراكية كل تلك دلالات على التغيير وأسباب للمزيد من الانعكاس و (الإجراء) وليس على سبيل المثال تزامناً أن المعارضة البرلمانية وجدت بداياتها في هذا الجو من التحولات الاقتصادية والسياسية . وقائمة العناصر التي كانت نتيجة و / أو تغييرات عنيفة يسهل تمديدها . فمحاكمة آيخمن عام 1960 والمحاولات الأولى لدعم الرايخ الثالث تاريخياً . وإقامة جدار برلين والقضاء نهائياً على وحدة ألمانيا ، والاعتراف بألمانيا الغربية باعتبارها جزءاً من الكتلة « الامبريالية » التي تعرضت فيها بعد لهزيمة في فيتنام ، وظهور حركة الطلاب ، التي نضجت أولاً بعد الحرب وبعد الجيل الذي تلا النازية ، جميع هذه لعبت دوراً في تطور الوعي الجديد في مجتمع ألمانيا الغربية ، وأسهمت في العقلية المعدلة لأواخر الستينات .

إعادة التقييم المنهجي والمعيار :

إن الدليل الأكثر سطوعاً عن وجود أزمة في الدراسات الأدبية في حقل اللغة والأدب الألماني ، تتمثل في ردود الفعل إزاء أثرين وهما المنهجية الاشتراكية الوطنية ومقدمة ما بعد الحرب ، مفترضين التطبيقات البحتية المحايدة ، وقد حاول الاكاديميون الشباب في الستينات إعادة التفكير باحتمالات التقصي المستقبلي . وإحدى أهم تلك المستندات عن هذه الأزمة (آراء عن ألمانيا المستقبل ، 1969) ، الذي يتحدث عن جانب الدراسات الألمانية « بقدح شديد » ويحاول إيجاد حل لهيمنة « البؤس » (ص 7) . وتقترب مجموعة المقالات من « مذكرة لإصلاح الدراسة اللغوية والأدب » ، والتي تفترض تغييرات وتنظيف المناهج الاكاديمية (ص 219 ـ 222) . وليس مصادفة أن

بعضا من أهم النقاد في المرحلة الأولى من نظرية الاستقبال ـ وبضمنهم ياوس وآيزر وسيغفريد جي شميث ـ كانوا من الموقعين على هذه الوثيقة .

إن نتيجة هذا الكتاب (آراء جديدة عن ألمانيا المستقبل ، 1973) ، ربما تخبر بالمزيد عن الموضوع المهتمين به . والفصل الأول من المساهمة مجموع تحت عنوان « المشاكل التاريخية والاجتماعية لاستقبال الأدب » ، بينما المجموعتان الأخريان « نقاد اللغة » و « الأبحاث الأدبية وأبحاث الاتصال » ، ترتبطان في جزء أيضاً بالتصنيفات المرتبطة بنظرية الاستقبال .

إن موجدي نظرية الاستقبال كانوا ضالعين بكلا النظامين ومنهجية إعادة بناء الدراسات الأدبية في ألمانيا الغربية . والعودة لنظرية الاستقبال كحل ممكن للأزمة في المنهجية الأدبية ، موثق في الجزء الثاني من كتاب انزيشتاين ، وأحد أهم الأوجه في هذا الانتقال في التوكيدات البحثية . وهو بذاته جزء من اهتمام عام بالمنهجية التي ظهرت بما له علاقة بالهجوم من بين الاكاديميين وعليهم . وقد بدأ الباحثون الشباب بمساءلة الافتراضات المخفية وتلك غير المخفية تماماً لأسلافهم من المنقبين في النثر متفحصين الإجراءات المنهجية التي أصبحت عنصراً ضرورياً في السيرة الذاتية الثقافية . وسرعان ما امتلأ سوق النشر الاكاديمي بطوفان من الكتب المرتبطة بمعالجة الأدب . ومعظم تلك التمهيدات المنهجية تخدم وظيفتين مزدوجتين ، فهي مصممة أولاً لتحذير الطلاب المبتدئين من شراك الطرق السابقة ، ومن ثم اقتراح بدائل لتلك التقاليد . وقد تم استبعاد المنهجية الشكلانية لوولف جانج كيزر (العمل الشفهي للفن 1948) وكتاب اميل ستيجر (فن التفسير 1955) باعتبارهما عتيقين أو كتباً للنخبة ، والذريعة لإعادة التخصيص وإعادة توجيه الأبحاث المستندة أكثر على التاريخ تتضح من خلال التقديم .

وفي هذه الأجواء الخاصة بإعادة النظر بتطبيقات الماضي والبحث عن وسائل جديدة ، وفي أجواء الاضطرابات المنهجية والتمرد ، أصبح من السهل فهم ليس فقط لماذا استقطبت نظرية الاستقبال أتباع أقوياء ، ولكن أيضاً لماذا « الثورة العليمة » كانت مؤقتة ووسيلة ملائمة للإعلان عن معارضة للوضع القائم .

إن بديل معالجة إنحراف الاستقبال يبدو متحدثاً عن إهتمام رئيسي آخر في الدراسات الأدبية كذلك . وكما رأينا فإن إحدى مهام ياوس المركزية من أجل نموذج ناجح استلزم التوسط وإعادة تشكيل المعيار . وفي النصف الثاني من الستينات بدأ المرء بمواجهة إعادة التفكير بمستوى أعمال التاريخ الأدبي الألماني . متأثراً جزئياً بالأبحاث من جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، والتي من خلال استهلالها أرست أفكاراً مختلفة عن الموروث الأدبي ، وانتشاره من قبل الباحثين الشباب ضمن وخارج ألمانيا الغربية ، وإن المعيار المقبول اجتاز التعديلات الملاحظة . وقد تمت مواجهة غوته شيللر ، والكمال النهائي المرتبط بالكلاسيكيين الألمان بثورة من الكراريس المنشورة والمسرح الراديكالي للمتطرفين الألمان . وكان على الكتاب المحافظين من القرن التاسع عشر مثل ادوارد موريك أو ادلبرت ستفتر أن يتم استبدالهم بالغنائيين أو الذين ظهروا قبل 1848 . وعمالقة القرن العشرين كفرانز كافكا ، رينيه ماريا ريلكه ، توماس مان ان يتشاركوا بالغار الأدبي مع الكتاب المكتشفين حديثاً من الاشتراكيين البروليتاريين . والمؤلفين الذين ضمن المعيار القديم ، وأن يكونوا تذمروا بشكل متكرر بتبريرات سياسية ، تم إعادة فحصهم أيضاً . فقد انحدر فريدريك هولدرين من قممه الهيدجرية إلى الواقعية المتطرفة ، وقد صنف جان بول على أنه جزء من المعارضة السياسية ، وتم تجريد جورج بوشنر من تشاؤمه الوجودي وتوجه نحو « الرواد الطليعيون » ، بينما أصبح هينريش هنينس الرومانسي الغنائي أقل أهمية من نقده الصحفي وصداقته مع ماركس .

إن نظرية الاستقبال تطالب بالكفاءة بالتعامل مع هذه المعضلة المعيارية بطريقتين ـ غالباً ما تضطلع بنتائج متناقضة . من ناحية ، حيث تمثل منهجاً ينظر للمعيار القديم نظرة جديدة ، لغرض إعادة تقييم الماضي وبذلك ينقذ المستويات القديمة من هذا الانقضاض المتغطرس للسرقة . من ناحية أخرى وكما أوضح ياوس في إشارته لوسائل الاعلام والأدب الشائع ، فإنها توفر الأسس لتحليل تلك الأعمال والتي كانت تقليدياً مستبعدة عن الاختيار ، كذلك الأسباب لتلك الإلغاءات وضمن سياق ذلك الصراع حول المعيار المقبول ، فإن الوعد بمعيار معدل مستمر لم يكن جزءاً دلالياً من اعتراضه .

الارتباطات مع الأدب المعاصر

ربما كان الأكثر أهمية من الوعد بتجديد الماضي ، القدرة على الارتباط بالحاضر . فنظرية الاستقبال لم تكن إعادة الفقدان في هذا النطاق . وإذا فهمنا نظرية الاستقبال كإعادة لتوجيه الانتباه العام لقطب القارىء أو المشاهد ، عندها فإن عدداً من المتوازيات بين الأدب الألماني في الستينات والتحول في المنظور النقدي واضح . إن انبثاق الأدب الوثائقي ربما يكون النموذج الأكثر وضوحاً من رولف هوشوت 1963 إلى هينر كيبهارت 1964 أو بيتر ويس 1965 ، فإن المرء يلاحظ تطوراً من الاهتمام بالإنتاج والتقديم إلى التركيز على التأثير والاستجابة . وفي إحدى المسرحيات الوثائقية لهانز ماجنوس اينزسبرغ بعنوان : « سماع هافانا 1970 » فإن عدداً من المشاهدين ساهموا في المناقشة بعد العرض ، وقدمت السهرة كاملة من التلفزيون الوطني . وكانت النية زيادة إسهام المشاهدين والتأثير .

بالإضافة إلى ذلك يستطيع المرء أن يشير إلى مسرحيتين مبكرتين لبيتر هاندكي « الاعتداء على مشاهد 1966 » و « كاسبر 1967 » وكلتاهما حاولتا تحطيم التقاليد المحمولة بين المشاهد والخشبة مع تنوع في التقنيات غير التقليدية .

كما أن رواية العصر قدمت أيضاً نمواً يخص استجابة القارىء لغرض إيجاز نموذجين للاكتفاء ، « ايفرين 1967 » تأليف الروائي السويسري الفريد اندريش و « جاكوب الكذاب 1968 » للكاتب الألماني الشرقي جوريك بيكر . وكلتاهما راجتا بشكل نسبي ومتعاصرتان مع نظرية الاستقبال المعلنة . ويحاول اندريش في روايته ربط القارىء بعدد من الأدوات وبضمن ذلك إشارات واضحة ومحددة للقارىء المفترض . أما بيكر فيلعب مع توقعات القارىء بتقديم نهايتين لسرده ، الأولى نهاية سعيدة لا تقع والثانية المعالجة الحقيقية للأحداث التي تقود الشخصية الرئيسية إلى غرفة الغاز . والعملان باختصار يدمجان القارىء في البنية السردية بتوقع الاستجابات والانعكاسات على الطرق التقليدية حيث تتصل النصوص مع المشاهد المجهول .

والتغيرات البنيوية في أدب الستينات مثل أي عامل منعزل ، لا يمكنها شرح ظهور نظرية الاستقبال . وفي الاغلب فإن التفصيل السابق للإهتمامات الاجتماعية ، البحثية والأدبية يمكن ان توفر بعض الرؤية في الأجواء التي صنعت التغيير في المنهج الممكن . أكثر من توفير الأسباب التي نجمت عنها نظرية الاستقبال بشكل حتمي . إن الأوجه المختلفة للحياة الاجتماعية الألمانية تؤلف الشروط لإمكانية التشكل والقبول وشيوع معنى المنظور الجديد في الدراسات الأدبية .

ويقول ياوس عن « المنهج » في مقاله النموذجي : « إنه لا يسقط من السماء ولكن له مكان في التاريخ » (ص 45) . إن نظرية الاستقبال ليست استثناء في هذا المجال . فقد تطورت ضمن حالة صراع في الأدب الألماني والحياة السياسية ونتيجة لذلك احتلت مكانها في الحيز النقدي ضمن حوار معقد ومناقشات مع المناهج الأخرى والتقاليد . وليس عليها فقط أن تصون النزعات المنافسة بإعلان أنها عتيقة الطراز وبدائية أو غير متكاملة ولكن عليها اتخاذ وضع وخاصة في الجوانب الأساسية للتمرد والإبداع .
وباستعادة نموذج ياوس يمكن محاكمة المقال من حيث النمذجة ـ بطريقة دون الشك بوقت إنشائه . فقد ظهر في سياق الستينات كطراز بدائي للأبحاث المعلنة . باستخدام البلاغة كمنطق ، فهي تسعى للاقناع بالتماثل أكثر من المناقشات المتماسكة . وبتبني نظرية كوين الشائعة عن التغيرات البحثية فإنها تنشيء «حبكة» حيث نتيجتها يجب ان تكون ميالة لنظرية الاستقبال .

وعلى الإطلاق فإن لا أحد يرفض تسمية هذه النتيجة ، فهي تحاول إقناع القارىء بأنه يصل بحرية إلى الخلاصة الصحيحة . ومن خلال التقديم الضمني لنظرية الاستقبال كحل للمشكلة و « الثورة العلمية » . إنها تقترح وبتنوع عودة إلى الطبيعية والتخلص من العقيدة الموجودة .

وكمثل العديد من التنظير المعلن في تلك الفترة ، كان يمكن أن تنسى لفترة طويلة إن لم يكن المنهج الذي طورته جواباً دقيقاً لما يبحث عنه الباحثون الألمان . وبرغم تناقضها وغموضها ومن ثم مقالة ياوس النموذجية ، التي تعتبر بذاتها مذهباً ، قد تحولت لتحمل شرعية أكبر من مناقشتها كما يبدو ذلك مسموحاً .

2 ـ التأثيرات والرواد

إن صدور المعالجة الجديدة للأدب ، خاصة تلك المطالبة بالحالة المنمذجة ، قد ولدت وبشكل حتمي سلسلة من الدراسات التي تستثمر الجذور وهكذا تضاءلت دعاوى الأصالة . وبمعنى محدد يمكن القول أن النظرية تخلق روادها ، وهذه الحقيقة العامة يمكن تطبيقها فيما يخص نظرية الاستقبال كذلك . وبالتأكيد ففي السنوات التي أعقبت ظهور النظرية ظهرت العديد من الاستقصاءات التي كانت معتمدة على أفكار سابقة . وبمعنى عام لا يصعب العثور على الرواد في هذا المجال . فما تضمنته شعرية أرسطو من تطهير للعواطف بالفن كتصنيف مركزي للخبرة الجمالية ، يمكن اعتباره تصويراً مبكراً لنظرية تلعب فيها استجابة المستمعين دوراً رئيسياً . وفي الحقيقة فإن إجمالي تراث البلاغة وعلاقته بالنظرية الشعرية يمكن النظر إليه كريادة من خلال تركيزه على الاتصال الشفهي والتحريري الثابت على المستمع أو القارىء . وفي التقاليد الألمانية فإن تفسيرات ليسينج عن تصنيفات أرسطو ربما تكون أفضل مثال معروف للمفارقة النظرية حيث التأثير الذي مارسته الدراما على الآراء الفردية قد اعتبر بمثابة تأكيد جوهري . وبالمعنى الاكبر فإن إجمالي التقاليد الجمالية للقرن الثامن عشر ، منذ بدايتها كفرع منفصل للبحث الفلسفي في بحث بومجارتن 1750 إلى أحكام كانط 1790 ، فإنها جميعاً اعتمدت على ما أنجزته الأفكار الفنية بالإضافة إلى ماهيتها .

إن « الرواد » أو « المستبقين » لنظرية الاستقبال يمكن التعرف عليهم دون مشقة إذ أن بناء التأثير يبدو معقداً بعض الشيء ، ويتضمن مبادىء هي دون شك تم تطويرها من نظرية الاستقبال ذاتها . إن سبب هيمنة النظرية السابقة في وقت محدد وبشكل محدد ليسس ببساطة يعود لتوفر المواد . فالسياسات التحريرية لدور النشر أو اختيارات المكتبات لا شك له تأثير على تطوير النظرية ، ولكن ذلك ليس كافياً لتعزيز الهيمنة . فلا بد أن تكون هناك جاهزية فيما يتعلق بالمجتمع العقلاني لإعادة التفكير بمناهجه ، وهذه الجاهزية تتزاوج مع انسيابية وتدفق الدوافع النظرية وتقود بعد ذلك إلى استقبال منتج . وما هو مدرج تحت شعار التأثيرات أو الرواد في هذا الفصل هو تلك النظريات أو النزعات التي ظهرت أو عادت للظهور خلال الستينات والتي حددت الجو العقلي حيث ازدهرت نظرية الاستقبال .

وقد تمت ملاحظة خمسة تأثيرات بالنسبة للرواد على هذا الأساس تلك هي :

الشكلانية الروسية ، بنيوية براغ ، ظاهراتية رومان انجاردين ، تأويلية هانز جورج جادامير ، وسوسيولوجية الأدب . وقد تم انتقاء هذه التأثيرات إما بسبب تأثيرها الثابت على التطورات النظرية كما هو مدلل عليه في الحواشي أو ا لمصادر التي تهدي معظري الاستقبال ، أو لأنها أسهمت في حل المشكلات في الأبحاث الأدبية والتي تمت مناقشتها بتركيز الإنتباه على العلاقة بين القارىء والنص . وفي معظم الأحوال هناك تأثير مباشر على المنظرين من أتباع ما يسمى كلية كونستانس ، ويشير التعريف لا إلى أولئك المدرسين أو الذين درسوا في جامعة كونستانس ، ولكن أيضاً إلى المساهمين والعاملين نصف السنويين ومنذ أواسط الستينات .

إن قصر الانتباه بشكل كبير على رواد هذه المجموعة مبرر ذلك لأن أعضاءها ساهموا في تثبيت السمعة الدولية لنظرية الاستقبال ولأن هذه المدرسة كانت مسؤولة عن المبادىء التي ألهبت هذا الاتجاه النقدي ضمن دوائر متشعبة . وبالتأكيد فإن المتغيرات الماركسية أو التجريبية لنظرية الاستقبال يمكن أن تشير إلى تأثيرات ذات دلالة ، وإن بعض الأعمال تتضمن قاعدة غامضة لا يمكن تجاوزها تلك هي « سوسيولوجيا الأدب » والتي أسهمت دونما شك في هذه المعايير لدراسة الاستقبال . ولكن وحيث أن مدرسة كونستانس جعلت نظرية الاستقبال ظاهرة في أبحاث الأدب الألماني الحديث فإن روادها تميزوا بآرائهم المعمقة .

إن المعيار المستخدم لانتقاء « الرواد » ـ المعلنين خلال الستينات والمثبتين بأدلة ـ يجب أن يكون مصحوباً بتحذيرين :

الأول : إن النظريات المناقشة في أدناه لا يمكن معاملتها بإجمالها . فكل منها تحوي وفرة من الآراء حول الأدب والفن تمتد إلى ما وراء حدود هذا الفصل . لذا فإن الأوجه الخاصة ذات العلاقة بنظرية الاستقبال أو المشاركة في المنظور المعدل في الاستقصاء الأدبي ستحظى بالمعالجة المركزة .

الثاني : إن المسح الآتي لا يدعي الكمال حتى بعلاقته بمدرسة كونستانس . فالعديد من الأعمال تم استبعادها إما لأن تأثيرها مقصور على فرع صغير من الأبحاث

الأدبية أو لأنها ذات علاقة غير مباشرة تماماً بشؤون الأدب . وباختصار فإن ما موجود هو تلك النظريات التي هيمنت على الأدب خلال الستينات وبداية السبعينات . مثال ذلك الأعمال الجمالية والأهمية الأدبية .

الشكلانية الروسية

تثبيت الشكلانية

إن الادعاء بأن الشكلانية الروسية قد أسهمت بثقل في تطوير نظرية الاستقبال قد يبدو مربكاً للقارىء الانجلوـامريكي . حيث أنه في العالم الناطق باللغة الانكليزية فإن هذه الحركة المهمة التي انبثقت في بداية القرن العشرين كانت قد ارتبطت أكثر إما بالنقد الجديد أو بالبنيوية . وإن تلك الارتباطات لم تكن غير موجودة . ويهتم الشكلانيون بمكونات الأعمال الأدبية وإن تحليلاتهم المتأنية للقوافي وللأشكال الشعرية يبدو أنها ساندتهم في النقد الجديد الذي اهتم جداً بالتحليل النصي . وإن الاعتماد على الأشكال اللغوية للنصوص وكذلك الاهتمامات العامة الإضافية بطبيعة اللغة قد قادت إلى التمييز بين الشكلانية الروسية والبنيوية الباريسية .

وبالتأكيد فإن الارتباط الأخير جعل البنيويين أنفسهم ومن شرح نظرياتهم البنيوية يؤكدون عليه . ورغم ذلك فإن أهمية الشكلانية الروسية بالنسبة للنقد الألماني في أواخر الستينات تصعب مراقبتها . ولا يمكن نكران التقارب بين الشكلانيين وأصحاب النقد الجديد والبنيوية الفرنسية . فهناك صور مختلفة لظهور هذه المدرسة من زاوية المنظور الألماني للسبعينات .

وما هو مهم في ألمانيا ليس التركيز المكثف على العمل الأدبي أو الجذور اللغوية والتشعبات ولكن التحول في نقطة الأفضلية إلى العلاقة بين القارىءـ النص بتوسيع مفهوم الشكل ليشمل الإدراك الجمالي ، بتحديد عمل الفن « ووسائله » وبتوجيه الإهتمام إلى إجراءات التفسير ذاتها ، إن الشكلانيين الروس أسهموا في السلوك الروائي بتفسيرات قريبة جداً من نظرية الاستقبال . وفيما يخص التاريخ الأدبي فإن الشكلانيين

افترضوا « تطوراً أدبياً » يتضمن الصراع من أجل الهيمنة على مختلف المدارس ، وكان لذلك صدى قوي في النظرية الألمانية . المتأخرة كذلك . وبالتأكيد فإن معظم المراقبين الألمان ليس لديهم اعتراض في ربط أولئك المنظرين الروس المتقدمين مع اهتماماتهم الحالية . ويمكن استخلاص أن الخط التالي للخط البنيوي من موسكو إلى باريس ، أكد وجود خط مواز في تاريخ الأفكار يمتد من الشكلانيين إلى منظري الاستقبال الألمان الحديثين .

الاستقبال و « الأساليب »

إن التحول في الاهتمام من قطب الكاتب ـ العمل إلى العلاقة بين النص والقارىء ربما يكون قد عرض بوضوح كبير في الكتابات المبكرة لفيكتور شكلوفيسكي . فقد أوضح في تفنيده لآراء الكسندر بويتنباي مقولة « الفن عملية تفكير على هيئة صور » وقد عالج بذلك مبادىء الإدراك (3 ـ 35) . فالمخيلة ليست عنصر بناء للأدب ، حسبما يرى شكلوفيسكي ، إذ أنها أساليب خلق انطباع قوي ممكن ، وأسلوب من أساليب شعرية عديدة تستخدم لزيادة التأثير . ولتفحص الفن يجب عدم البدء بالرموز أو المجاز إذ أنهما بذاتهما أدوات للتأثير ، ولكن يجب البدء بالقوانين العامة للإدراك . وفي هذا المجال فإن شكلوفيسكي اكتشف المبدأ القائد لتحليل وتقويم أعمال الفن . وبالنسبة إليه ، فإن الإدراك الاعتيادي المرتبط باللغة العملية يهدف لأن يصبح اعتيادياً أو تلقائياً . وإن « الجبروتية »(*) أو « التلقوية»(*) للإدراك تقودان بشكل حتمي إلى الفشل في «رؤية» الهدف . وبدلاً من ذلك فإن المرء يدركه فقط بطريقة اعتيادية . من ناحية أخرى فإن وظيفة الفن هي عدم تعويد إدراكنا لجعل الهدف يأتي حياً ثانية . وإن دور المستقبل عندها يكون ذا أهمية كبرى ، وبمعنى مؤكد فإن المدرك هو الذي يقرر

* الجبروية «ALGEBRIZATION»هـ . م .
* التلقوية «MAKING AUTOMATIC» هـ . م .

النوعية الفنية للعمل . حيث أن الهدف يمكن أن يخلق نثريا ويدرك شعرياً ، أو على العكس يخلق شعرياً ويدرك نثرياً .

ـ إن ذلك يبين أن الإسهام الفني للشعر في الهدف السابق هو نتيجة لإدراكنا ، والأهداف الفنية بالمعنى الضيق هي تلك التي تخلق بأساليب خاصة يكون غرضها تلك الأهداف ، مع احتمال متعاظم بالتأكيد لأن تدرك كأهداف فنية (ص 6 ـ 7) .

وبرغم تعميمية التعريف ، فإن المعنى العام واضح . وإن تلك الأهداف فقط التي تدرك كأهداف فنية كانحرافات عن الإدراكات التلقائية والاعتيادية تتميز بالصفة « الفنية » وإن الإدراك وليس الخلق ، الاستقبال وليس الإنتاج تصبح عناصر منشئة للفن .

ومن هذا الأساس الجمالي المعرفي الذي اشترك فيه العديد من الشكلانيين المبكرين تسهل مقارنة لماذا تصبح « الأساليب » أداة مركزية للتحليل الأدبي .

حيث أن الأسلوب يتحول إلى أداة نعي بواسطتها الأهداف ، وهو التقنية التي تجعل الشيء مدركاً وفنياً .

ولهذا السبب أحل رومان جاكوبسون ، في محاضرته عن الشعر الروسي المعاصر والتي ألقاها عام 1919 ، هذا المفهوم في صلب التفسير الأدبي (ص 18 ـ 35) . حيث أن هدف البحث الأدبي ليس أدبياً ولكن « تثقيفياً » وهي النوعية التي تجعل العمل أدبياً ، وحيث أن التثقيفي قد تم تحديده باصطلاحات الأساليب فإن المرء لا يمكنه الفكاك من الخلاصات ذات العلاقة بالأساليب التي هي مهمة النقد . « إذا رغبت الأبحاث الأدبية في أن تصبح علماً ، فإنها بحاجة للقبول بالأساليب حيث أنها المكون الرئيسي في الأثر الأدبي » (ص 30 ـ 33) .

ويبدو أن معنى وتطبيق هذا المفهوم قد اتسع بين مختلف الشكلانيين ورغم ذلك ومن خلال المقطع المقتطف أعلاه ، صنف جاكوبسن المسرحية بلواحق ، تبلغ ما يقارب الوحدتين (التوازية ، المقارنة ، المجاز) ، وتشكيلة من أشكال لغوية أخرى تحت عنوان الأساليب .

وتحدث بوريس انجينباوم ، في تحليل لقصة « المعطف » لغوغول عن الأسلوب

الرئيسي لـ skaz) ص 134 ـ 135) ويهدف إلى توضيح نوعية ارتباط الأسلوب الفردي (ص 146 ـ 147) . بينما حذر جوري تاينيانوف من النظرة الثابتة للأسلوب . إذ أن أهميتها لا تكمن في مجرد وجودها ولكن في وظيفتها في إجراءات التطور الأدبي (ص 402 ـ 403) .

وهناك ثلاثة عناصر يبدو أنها توحد الاستخدامات المتباينة لهذا الاصطلاح . الأول اعتبر الأسلوب وبشكل مقصور عنصراً شكلياً ، من خلال طريقة بناء عمل الفن ، فهيمنته مكون أكثر منه ذا محتوى . والثاني اعتبر وظيفتها ضد خلفية محددة سواء كانت لغة عملية أو تقليداً أدبياً وأخيراً والأكثر أهمية فيما يخص موضوعنا أنها عنصر يربط الهوة بين النص والقارىء ، ويجعل العمل نفسه ذا قيمة وهدفاً جمالياً أصيلاً .

الاغتراب :

إن مفهوم الاغتراب الذي أشار إليه شكلوفيسكي يرتبط غالباً بالأسلوب وبالتأكيد ومن خلال مقالاته المبكرة أصبح من الصعب التأكد إن كان الاغتراب نوعاً من الأساليب أم أنه ذو صفات محددة . وفي كلتا الحالتين فإن ـ التغريب ـ يشير إلى علاقة خاصة بين القارىء والنص تستبعد الهدف من زاوية المنظور الاعتيادي .

وبهذا المعنى فإنه يصبح عنصراً إنشائياً في جميع الفنون :

ـ إن أسلوب الفن هو أسلوب « الاغتراب » للوصول إلى الأهداف وان أسلوب الشكل يخلق صعوبة ، فالأسلوب يزيد الصعوبة ويطيل الإدراك ، لإجراءات الإدراك في الفن كهدف بذاته ويجب تطويله (ص 14 ـ 15) .

وفي سلسلة من المشاهد من تولستوي ، قام شكلوفيسكي بشرح كيفية انطباق هذا الأسلوب فقد انتقد تولستوي بشدة الاغتراب في الوصف وباقتراح تغيير شكله دون تغيير خلاصته ، ففي قصته سمح للحصان أن يروي وبذلك ضمّن نظام الملكية الخاصة ، وفي الحرب والسلام كان التصوير يتم بضوء غريب بقصد رفع الإدراك (ص 16 ـ 23) .

هناك حقاً وظيفتان لتغريب التشغيلية في هذين النموذجين . فمن ناحية فإن تلك الأساليب تضيء الاصطلاحات الاجتماعية واللغوية وتجبر القارىء على مشاهدتها من منظار نقدي جديد . ورغم أن شكلوفيسكي لم يبد أنه قد استخلص أية نتائج من هذه المنهجية الخاصة بالكشف عن عدم الدقة ، فإن هذا الوجه أصبح قريباً لما عناه برتولت بريخت بـ « تأثير التغريب » ومن ناحية أخرى فإن الأسلوب يخدم لشد الانتباه إلى الشكل ذاته . بمعنى أنه يجبر القارىء لإهمال التشعبات بتوجيه الانتباه إلى إجراءات التغريب كعنصر من عناصر الفن .

والأكثر أهمية من منظور نظرية الاستقبال أن شكلوفيسكي هنا يشكل المكونات الاولية لإجراءات القراءة . رغم أن التغريب يهدف بواسطة المؤلف غرضا علاجياً أو إدراكياً . إنها إجراءات تنشىء علاقة بين القارىء والنص ، والأدب كفن محدد بهذه الفعالية .

إن التركيز على أسلوب التغريب يقود بشكل طبيعي الشكلانيين إلى موضوع بحث عنه أولئك الكتاب أو الحركات وبوعي للكشف عن طبيعة الأدب بطرح الوسائل عارية . فالشعراء الطليعيون ، والهجاؤون والمحاكون مهمون على وجه الخصوص بهذا الصدد . حيث أن وظيفة كتابتهم هي جعل القارىء واعياً للعمل بوصفه فناً . إن طرح الأسلوب عارياً يمكن أن ينظر إليه كتغريب يرتفع لمستوى القوة الثانية . بينما التكتيك الأخير يكشف عن اصطلاحات متنوعة ، ويعيد لفت النظر إلى الشكل نفسه ، بينما الأول يكشف عن الأساليب في وظائفها لإنشاء الفن .

وهكذا عالج جاكوبسون هذا المفهوم في مناقشته للشعراء المستقبليين مثل فلاديمير ماياكوفيسكي وفيكتور خليبنيكوف بالتلاعب بالاصطلاحات وبطريقة غير اعتيادية ، وكلا الشاعرين الغنائيين جعل تقنيته واضحة . (ص 32 ـ 3 ـ 58 ـ 9) . وقد طبق شكلوفيسكي نفس الأفكار في بحثه في رواية « تريسترام شاندي » (ص 244 ـ 299) . فستيرن «الثوري الشكل» يميز نفسه عن أسلافه لذا يقدم شكلاً فنياً بعيداً عن كل دوافع . وقد وجد شكلوفيسكي توازياً بين محاولات ستيرن وتلك التي للمستقبليين ومن هنا تعتبر الرواية المذكورة أكثر رواية تقليدية في عالم الأدب باعتبارها تحقق نتائج منطقية

في النظرية الشكلية للأسلوب .

أما تاينيانوف فقد كان له رأي تطويري مغاير فقد اعتبر أن الكشف عن الأسلوب يمكن أن يصبح بذاته تلقائياً كما حدث مع ستيرن ايبيجونز في أواخر القرن الثامن عشر . وما هو ضروري في مثل هذه الحالة الكشف عن الأسلوب وعندها يمكن حساب الدور الديناميكي للتاريخ الأدبي (ص 408 ـ 409) ولكن هنا أيضاً فإن تاينيانوف يعتمد على الهيمنة المنسجمة مع نظرية الاستقبال .

وبينما هو يصحح فكرة شكلوفيسكي فإنه لا يزال معتمداً على إدراك عمل الفن . وإن الأسلوب يجب أن يختفي فقط عندما يدرك القارىء الطبيعة الاعتيادية الكاشفة له . وأن الدور الدال للقارىء في الإجراءات الأدبية يمتد لما وراء الاهتمام بالطبيعة الشكلية للأسلوب . والمثال على ذلك مقالة يوريس توماشيفيسكي « الأدب والسيرة الذاتية » . آخذين بنظر الاعتبار رفض الشكلانيين للأبحاث التقليدية مع اعتمادها على منهج « الحياة والعمل » ، ويمكن أن نتوقع أن السيرة الذاتية على وجه الخصوص يمكن أن تطرح من الدراسات النقدية . ولكن ذلك لن يتم إلا إذا استخدمها الباحث لإضاءة حياة الكاتب . وليس صحيحاً ، كما يقول توماشيفيسكي ، أن يتم ذلك عند فحصها لاستخدامها في الأدب . وعلاقة السيرة الذاتية بالأدب ليست سؤالاً خاصاً بالتكوين أو وصف العمل ولكن خاصاً باستقباله . « وقبل أن نجيب على هذا السؤال علينا أن نتذكر إن الأدب الابداعي لا يوجد لمؤرخي الأدب ولكن للقراء وعلينا أن نضع في الاعتبار كيف أن سيرة الشعراء تؤثر في وعي القراء » (ص 47) . بينما السيرة الذاتية الفعلية يمكن أن تكون مثيرة كظاهرة ثقافية ، وأن ملحمة حياة الكاتب « السيرة المثالية » مهمة لمؤرخ الأدب . فقراءة سيرة بوشكين أو روسو أو فولتير على سبيل المثال تعد أداة تفسيرية وتقويمية لأعمالهم . وللتأكد فليس جميع الكتاب وحتى اولئك الذين لم يبقوا مجهولين بالمعنى الدقيق للكلمة لديهم سير ذاتية مناسبة . « فهناك كتاب لديهم سير ذاتية وآخرون بدون سير ذاتية » (ص 55) . وقد أكد توماشيفيسكي ذلك بقوله إن « العصور التي لم تكن فيها شخصية الفن ذات أهمية بالنسبة للمتلقي » (ص 47) . إلا من خلال حلول « الفردانية الإبداعية » (ص 48) قد انجزت اسم وشخصية كاتب

المسرحية والذي لعب دوراً في إدراكنا . ولكن في تلك الحالات خلقت الملحمة من قبل الكاتب (ويمكن إضافة أنها خلقت من قبل أجيال المستقبل) وأصبحت « حقيقة أدبية » (ص 55) . إن قراءة مناسبة لكاتب سابق لا تعتمد فقط على تحليل الأساليب الشكلية من وجهة نظر القارىء ، إذ أن السيرة المثالية تعد ضرورية وبمثابة عنصر توسط بين النص والمتلقي .

التطور الأدبي

هناك موقع إضافي آخر استطاعت النظرية الشكلانية من خلاله تعزيز نظرية الاستقبال وتحديداً التاريخ الأدبي . وبالنسبة للشكلانيين فإن فكرة التقدمية في الفن يمكن النظر إليها كنمو وتطبيق لمفهوم الأساليب . وحيث أن الأساليب كما حددها شكلوفيسكي من خلال قدرتها على تغريب الإدراك ، وحيث أن ما هو مألوف يتم تقريره في بعض الأحيان من خلال التطبيقات الأدبية القائمة ، وإن التغييرات في الفن تتم من خلال رفض الأنماط الفنية المعاصرة .

فالنتيجة إذن كما أشار إليها فريدريك جيمسون « ثورة فنية ثابتة » ، وإن أجيالاً ومدارس متعاقبة تقوم بإحلال تقنيات جديدة بدلاًمن القديمة بأشكال ابتكارية مثيرة وملفتة للنظر .

ورغم أن المجاز السياسي فشل في الاستحواذ على أحد الأوجه الهامة في التاريخ الأدبي الشكلاني . فإن الاستمرارية يمكن أن تنشأ من خلال الإجراءات « الثورية » هذه ، وهي لا تتضمن لوحدها في إنكار الرواد . لقد أكد شكلوفيسكي على أن المدرسة الجديدة في الأدب تعتمد بشكل حتمي على التراث المنسي أو غير المهيمن على مبادئه الأساسية . وان الميراث بالنسبة إليه لا يورث ولكنه ينسب . لذا فإن التاريخ الأدبي أنجز « تقدماً » ولكن بشكل منكسر وليس مستقيماً . وعملياً فإن شكلوفيسكي لم يصور الأمور على أنها سهلة جداً .

إن السيطرة الجديدة عادة ليست مثالاً خالصا لإحياء الشكل المبكر ، غير أن المرء يشرك حضور الأشكال من مدارس بذائية أخرى ، بل وحتى الأشكال (والتي لها دور مساعد الآن) الموروثة من روادها على الهيمنة . ولكن بشكل عام فإن « الإنتاج الذاتي الجدلي للأشكال الجديدة » يحدد طبيعة التاريخ الأدبي لظهور وسقوط المدارس الأدبية .

ومرة أخرى فإن تاينيانوف يذهب باتجاه تنقية الآراء أحادية الجانب لشكلوفيسكي وإن إسهامه في نظرية التاريخ الأدبي ، كمثل آرائه عن « طرح الأساليب عارية » ، يمكن أن يلاحظ ويعتبر بمثابة تصحيح لآراء شكلوفيسكي . رغم ملاحظة أنه يشترك مع مواطنه الشكلاني في معظم عقائده الحيوية ويبدو يستعيد كلا الفكرتين للابتكار الشكلاني كعنصر حاسم في التاريخ الأدبي (وكذا الطبيعة الداخلية للأدب في إجمالي الإجراءات) ومقترح التطور في الانتقال المفاجىء والصراعات . ففي 1929 في مقالته الهامة « عن التطور الأدبي » تبنى أطروحتين حملتاه بعيداً ما وراء نظرية شكلوفيسكي (ص 432 ـ 461) . والأطروحة الأولى تضمنت النوعية المنظمة والوظيفية للأدب . وبتقديم تلك الأفكار كان قادراً على تخيل تطور الأدب « كبديل عن النظم » (436 ـ 437) . وبالتمييز بين الوظيفية التلقائية (ذات العلاقة الداخلية بالنظام الأدبي) والوظائف المتزامنة (ذات العلاقة الداخلية بالعمل المنفرد) ويستطيع شرح الصراعات المختلفة والازاحات والتحريفات والمحاكاة بأشكال أكثر تفاضلية والتي تمثل التغيرات في التقنيات الفنية .

والفكرة الثانية التي نجمت عن هذه المعالجة الوظيفية تتعلق باصطلاح « الهيمنة » إذ أنه يدلل على عنصر أو مجموعة العناصر التي تحل في طليعة العمل أو خلال فترة سابقة . إن التوارث في التاريخ الأدبي يمكن النظر اليه كإحلال مستمر لمجموعة من المهيمنات بدلاً من الأخرى . وهي لا تسقط تماماً من النظام ولكنها تتقهقر إلى الخلفية لتعود للظهور لاحقاً وبطريقة جديدة .

إن خصوبة هذا الشرح لنظرية الاستقبال واضحة جداً . فهي تساعد في حساب ليس فقط التغيرات في المعيار الأدبي ولكن في الانتقال في التأكيدات النقدية عند تقرير الأعمال « العظيمة » للأدب خلال مختلف الفترات .

ولو كان العمل السابق غنياً بما فيه الكفاية من خلال كوامنه التفسيرية فإن التغيير في الهيمنة سينتج ببساطة من خلال الاعتراف به ومباركة الأشكال غير الملاحظة . وكما سنرى ذلك لاحقاً ، إن تلك الأفكار عن ديناميكية التاريخ الأدبي لها تضمينات في فكرة ياوس عن « أفق التوقعات » وفكرة آيزر عن « الفجوات » و « اللاتحديد » .

رومان انجاردين
استقبال انجاردين

إن مصير أعمال رومان انجاردين كان متنوعاً كمثل الشكلانيين الروس وبالتأكيد فإنها بذاتها وفرت موضوعاً دراسياً لنظرية الاستقبال . ولكونه طالباً لأدموند هوسرل فقد انشغل بشكل رئيسي بالأسئلة الفلسفية . وقد تناول انجاردين مشاكل الأعمال الأدبية في الفن خارج تلك الاهتمامات النظرية . وكما كتب عام 1930 فإن العمل الأدبي للفن يقدم نفسه كقضية كاملة باعتباره هدفا قصديته المطلقة وراء أي شكوك على أساس أنه يمكن دراسة البنى الأساسية الموجودة فيه دون الدخول في إيحاءات بعيدة عن الاهتمام بالأهداف الحقيقية .

إن دافعه النهائي في العودة إلى دراسة النظرية الأدبية مرتبط مباشرة بتفحص إشكالية المثالية والواقعية . حيث أنه وحسب رأي انجاردين فإن العمل الأدبي الفني يقع خارج هذا التقسيم ، وإن العنوان الفرعي للعمل الأدبي الفني ، كاستقصاء على حدود الانطولوجيا ، المنطق ، ونظرية الأدب ، يؤكد هذا الهدف الفلسفي .

غير أن الإجابتين الأكثر أهمية على عمل انجاردين دون إنكار ارتباطه الظاهراتي ، تهدفان إلى الانتقاص من اهتماماته الفلسفية الرئيسية . فقد ربط رينيه ويليك استقبال انجاردين بمفاهيم النقد الجديد . رغم أن اسمه ظهر بشكل ضئيل في « نظرية الأدب » (1946) .

ومن الواضح أن عمله كان مهماً بالنسبة لتفكير ويليك خاصة مناقشته عن « معيار وجود » العمل الأدبي . وما يربط عمل انجاردين مع ويليك وبشكل نهائي مع عموم

حركة النقد الانكلو- امريكية هو قلة المواضيع الواقعية - المثالية من تأكيده على تحليل الأدب بشكل جوهري . إن النقاد الجدد ويشاركهم انجاردين في الرأي يرون أن العمل بذاته يجب أن يكون نقطة بؤرية للاستقصاء . وإن تعميم هذه المنهجية ، والآراء غير الملزمة ، ودور ويليك في نشرها تشهد على دلالات هذا الجانب من رؤيته للاستقبال .

وبعد آخر من نظرية انجاردين أصبح بمثابة دليل في ألمانيا خلال العقد الماضي . فبينما كان يجري تعزيزه في ألمانيا من خلال علاقته بالمعالجة « الجوهرية » فإن الكثير من أفكار انجاردين أصبحت معروفة من خلال إجراءات القراءة وإدراك الأعمال الأدبية . ولمدى معين فإن التشعب في التعزيز هو نتيجة لاستقبال عملين مختلفين . وبينما يستقي ويليك والنقاد الجدد معرفتهم من العمل الأدبي الفني ، فإن المطبوعة الألمانية لإدراك العمل الأدبي الفني لسنة 1968 سمحت لمنظري الاستقبال أن يتطلعوا بصفاء أكثر إلى إهتمامات انجاردين وعلاقتها بالنص والقارىء . ولم يَبدُ أن النقاد الجدد ولا منظري الاستقبال قد اهتموا بالموضوعات الفلسفية الكبيرة التي أثارت إهتمام انجاردين في موضوعه .

بنائية الغموض :

إن النموذج الأكثر تأثيراً في عمل انجاردين في النقد الألماني المتأخر ذلك المتعلق بتحليله للإدراك ، والمستند على فهمه للعمل الأدبي الفني . فهو يعتبر العمل الأدبي قصدياً بحتاً أو هدفاً تابعاً أي بمعنى أن لا يكون محدداً ولا مستقلاً بذاته (حيث أن كليهما أهداف واقعية ومثالية) ولكن معتمداً على سلوكية واعية . وهو يضم أربع طبقات أو أطوار ، وكل منها تؤثر في الأخرى ، وببعدين متميزين . الطبقة الأولى تضم « المواد الاولية » للأدب ، حيث « كلمة أصوات » والتكوينات اللفظية تنبني فيها ، ولا نجد فقط تشكل الصوت الذي يحمل المعاني ولكن أيضاً الإمكانيات للتأثيرات الجمالية الخاصة كالوزن والقافية .

والطبقة الثانية تضم جميع وحدات المعنى ، سواء كانت كلمات ، جملاً أو وحدات مكونة من جمل متعددة . والطبقتان الثالثة والرابعة تتكونان من أهداف مشكلة وأوجه مخططة تظهر من خلالها تلك الأهداف . إن إجمالي هذه الطبقات الأربع ، المكونة للبعد الأول للعمل الأدبي الفني ، تحقق تناغماً متعدد الأصوات ربطه انجاردين بالقيمة الجمالية . أما البعد المؤقت الثاني فيضم سياق الجمل والفقرات والفصول التي يضمها العمل الأدبي .

وما هو مهم على وجه الخصوص في نظرية انجاردين هو إدراك إن العمل الأدبي ما هو إلا فكرة تشكل تلك الطبقات والأبعاد الهيكل التكويني فيها أو هي « البنية المخططة » والتي يجب استكمالها من قبل القارىء . وهذا ما يمكن ملاحظته بسهولة في الطبقتين الثالثة والرابعة ، اللتين تتعاملان مع أهداف مقدمة . وبالتعارض مع الأهداف الحقيقية والتي هي « واضحة عالمياً » (مثال ذلك على جميع المستويات) « محددة » (الأعمال الأدبية ص 246) ـ ولا يوجد مكان حيث تلك الأهداف لا يمكن أن تكون محددة بذاتها إجمالاً ـ إن الأهداف الممثلة في العمل الأدبي بمثابة « بقع » أو « نقاط » أو « أماكن » للغموض « نحن نجد مكانا » للغموض « ويكتب انجاردين ، « انما كان من المستحيل على أساس الجمل الموجودة في العمل الأدبي ، القول إن كان هدفاً محدداً أو حالة موضوعية لها إسهام محدد » (الإدراك ص 50) .

وجميع الأهداف حسب النظرية الظاهراتية لها عدد غير محدد من المحددات من أي أهداف خاصة . ولكن وحيث أن الهدف الحقيقي يجب أن يكون له محددات خاصة ـ الهدف الحقيقي لا يمكن أن يكون مجرد تلوين ، إذ يجب أن يكون له لون خاص ـ والأهداف في العمل الأدبي ، نظراً لكونها قصدية مشتقة من وحدات المعنى واوجهها فيجب أن تستبقي بضع درجات من الغموض .

على سبيل المثال لو قرأنا جملة : « الطفل ضرب الكرة » فإننا نواجه بما لا يحصى

من « الفراغات » في الهدف المقدم ، فلا ندري إن كان الطفل يبلغ العاشرة أو السادسة من العمر أو إن كان أنثى أم ذكراً ، أبيض أم أسمر ، شعره أحمر أو أصفر - وجميع هذه الأشكال غير متضمنة في الجملة ولذا فإنها تشكل « فراغات » أو نقاطاً من الغموض .

فكل طفل له عمر وجنس ولون بشرة ولون شعر ، وحتى لو كانت الجملة في سؤال أو ضمن جمل متتالية تتضمن مشاركة هذا الطفل ، فإن التفاصيل الأخرى تبقى غير محددة أو غامضة . ومن الممكن بالطبع ، بالنسبة للنص تقييد أو على الأقل اقتراح حدود على أفق الغموض دون ذكر التفاصيل .

فلو ذكرت الجملة السابقة في رواية مكانها السويد ، عندها يمكننا تخيل أن الطفل أشقر قوقازي . ولكن ليس هناك تفصيل كاف أو إيحاء يمكن أن يحذف جميع الغموض ، ونظرياً فإن كل عمل أدبي ، بالتأكيد يعرض هدفاً أو وجهاً يتضمن عدداً لا يحصى من مواقع الغموض .

المحسوس والمتجسم :

أثناء اجراءات القراءة نتفاعل مع العمل الأدبي بطرق متعددة . ومن وجهة نظر انجاردين فإن إدراكنا يلعب دوراً فعالاً فيما يخص جميع طبقات العمل . وإن طبقات كلمة الأصوات يمكن أن تصبح معلنة عبر السرد والروي أو لمجرد تذكر الأصوات وشكل الأصوات في القراءة الصامتة . وكمثل ذلك القراءات الفردية ، إن كانت تنافسية ، حيث تصعب تجنب جزء فعال من وحدات المعنى . والفراغات في البناء المؤقت (والتي تدعى البعد الثاني من العمل) تحتاج إيضاً أن تكون جسراً للنص يمكن فهمه .

ولكن ربما تكون أهم فعالية للقراء هي تلك المتمثلة بملء فراغات الغموض أو أوجه التخطيط في النص . ويشير انجاردين عادة لهذه الفعالية بالتجسيم ، بالرغم من أنه يستخدم الاصطلاح خاصة في « العمل الأدبي للفن » لتمييز العمل الأدبي المدرك عن بنائه الفقري ، والهدف الجمالي عن المصادرة الدورية . وبالمعنى الضيق فإن التجسيم يشير لأي « كمال محدد » وأية مبادرة يأخذها القارىء لملء فراغات الغموض (الإدراك ص 53) . ورغم أن هذه الفعالية غير واعية على الأغلب ، فإنها بالنسبة لانجاردين على الأقل تعد جزءاً هاماً من إدراك العمل الأدبي للفن ، ودون التجسيم فإن العمل الجمالي بكلماته المقدمة لن ينطلق من إطار بنائه المخطط له . ولكن في التجسيم فإن القراء تكون لهم فرصة لممارسة خيالهم . فملء الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع ، وإن انجاردين يضمن المهارة والوضوح كذلك . بالإضافة إلى ذلك .

وحيث أن التجسيم يعتبر نشاطاً للقارىء الفرد فإنه يكون عندها معرضاً لمتغيرات كثيرة منها الخبرة الشخصية ، المزاج . وإن إجمالي النظم للاحتمالات الأخرى يمكن أن تؤثر على كل تجسيم . لذا لا يوجد تجسيمان متطابقان بدقة حتى لو كانا من إنتاج نفس القارىء .

وبمعنى أوسع ، فإن انجاردين يوظف كلمة التجسيم لتشخيص نتيجة الاحتمالية الفعلية ، مموضعاً وحدات المعنى ، ومجسماً الغموض في النص السابق . وذلك يحدث كما يقول ، حين تحرز الأوجه تجسيماً وترتفع إلى مستوى الخبرة المدركة (في حال المسرحية) أو الخبرة التخييلية (في القراءة) » (الأعمال الأدبية ص 339) . ولتجنب التشوش يمكننا أن نشير إلى التجسيم في هذا الاستخدام على أنه « تحسس » العمل .

غير أن انجاردين دقيق في عدم معادلته للمحسوس بالعمل المدرك أو بالحالة النفسية رغم أن المحسوس « حالة موجودة معادلة للخبرة » لدى القارىء ، حيث أنها محددات مساعدة من قبل العمل الأدبي . وفيما يخص خبرة الإدراك فإن المحسوس « متسام كما هو العمل الأدبي » (الأعمال الأدبية ص 336) ولكن وبينما عدد المحسوسات في أي عمل متناهية ، فإن العمل نفسه مبني . وهكذا فإن انجاردين يقيم تمييزاً نظرياً حاداً بين البناء الثابت للعمل وما يقيمه القارىء بإدراكه لهذا البناء .

بالإضافة لذلك وأثناء تجسيم العمل الأدبي فإن ذلك يمكن أن يتدخل في الخبرة الجمالية ، وذلك بديل واحد للخبرة الأدبية المحتملة . ويميز انجاردين أولاً بين الخبرة الجمالية الإضافية أو المعدومة ويقدم مثالاً على ذلك بالقراءة الكلاسيكية البحثية للإلياذة في تعلم اللغة اليونانية القديمة والخبرة الجمالية ذاتها .

بالإضافة إلى ذلك علق طويلاً على معيارين أو أكثر من المعايير البحثية ذات العلاقة بالعمل الأدبي ، الإدراك ما قبل الجمالي للعمل وانعكاس الإدراك الجمالي للمحسوس (الإدراك ص 221 ـ 223) . ويربط انجاردين العامل الأخير بالتقويم . وان النشاط البحثي السابق الذي أنتج في « بناء » العمل الأدبي ويتضمن استقصاء البنى الهيكلية للعمل وإنشاء « القيمة الفنية » التي تنجز المحسوس ، وفي الأعمال الأدبية الأصيلة ، والقيم الجمالية المحتملة ، وعلى المستوى النظري فإن الباحثين يمكنهم أن يصلوا إلى اتفاق على إعادة بناء العمل الأدبي للفن .

الوضوح ، التجسيد المتكامل والنوعيات الميتافيزيقية

في هذا المجال علينا أن نبدأ بالاعتراض على نظام انجاردين . فحتى لو اتفقنا معه على أن المحسوس في العمل السابق يجب أن يختلف من قارىء لقارىء وحتى من قراءة لقراءة ، فلم يجب أن نميل للتفكير بأن الاتفاق المطلق محتمل فيما يخص البنى التي تسمح لهذه المحسوسات ؟

ورغم أننا يمكن أن نسمح بان بعض البنى الثابتة موجودة ـ بالتأكيد على مستوى الملاحظات البيانية على الورق فمن الصعب الوصول إلى هذه الخلاصة ـ فإنها لا تعني أن هذا البناء مشخص تماماً ، مشخص بالاصطلاح الذي أملاه انجاردين (بقع الغموض) ، أو محصن بنفس أنواع الاحتمالات التي تؤثر على التجسيم . وإذا كان الغموض دائماً غير متناه في النص فمن الصعب إدراك الاتفاق النظري الذي يريده انجاردين ، حتى مع « برودة الإجراءات التحليلية » كما يدافع عن تطبيقاته . وهنا

يتولد انطباع يواجه بغموض تجريبي يمكن إثباته على مستوى المحسوس والتقييمات فقد نقل انجاردين ببساطة الوضوح من مستوى المحسوسات إلى مستوى البنى المخططة . وبينما هذا النقل يمكن أن يحل الاختلاف في موضوع نظري بالتفسير والفحص ، فإنه يجعلنا أكثر قرباً من المقولات الواضحة عن النص في عالم نظري صرف .

إن الدفاع عن هذا المستوى الهيكلي للوضوح يخبر بالكثير عن مستلزمات فكرة انجاردين عن العمل الأدبي للفن وفعالية القارىء . حيث أن الفراغات والغموض يمكن أن يوضعا بدقة ، إن انجاردين يشعر أن من الممكن تقرير حدود التجسيمات كذلك .

وهكذا فهو يفترض أن هناك استيفاء تجسيمياً وعدم استيفاء . ورغم أن هذا التمييز بذاته ليس مرفوضاً برمته ـ خاصة إذا ما حددنا التفسيرات التوفيقية وغير المألوفة ـ إذ أن الطريقة التي ربط فيها انجاردين المحسوسات المستوفية بالأنماط الأدبية التقليدية تمثل سلسلة من المشاكل في نظريته .

ويمكن تلمس النزعة« الكلاسيكية » أو المعيارية عند انجاردين في وصفه للعمل الفني نفسه رغم محاولته لادخال حركات أدبية حديثة مثل التعبيرية في إطار عمله النظري ، ان رجحان الاصطلاح التقليدي ونماذج من المعيار التقليدي توحي بإهمال ، إن لم يكن باستبعاد كامل ، للأعمال التجريبية وغير المقلدة وغير الواقعية . إن العمل الأدبي للفن عند انجاردين يرتبط بحمولة من الاصطلاحات مثل « التناغم » « تعدد الأصوات » ، « المركز المتبلور » ، أو « الوحدة » وباختصار مع مفاهيم تحدد الأعمال الفردية وعموم الأدب بالاصطلاحات الشعرية التقليدية . إن هذه النزعة إزاء افتراض النمط « الكلاسيكي » للعمل واستقباله شاهد حي في معظم مناقشات انجاردين عن الخاصيات الميتافيزيقية (الأعمال الأدبية ص 290 ـ 299) .

وإن قناعته تتلخص في أن « العمل الأدبي للفن يحقق مداه الأعلى في الإعلان عن الخاصيات الميتافيزيقية » (الأعمال الأدبية ص 294) وإن لذلك نتائج عنيفة على كل من مفهوم الأدب ودور القارىء . فمن ناحية يقود انجاردين إلى افتراض « وحدة عضوية » للعمل رغم البناء الطبقي ، وإن الطبقة بدورها « يجب أن تتناغم في تقرير

الطريقة وإنجاز الحالات المحددة » (الأعمال الأدبية ص 298) . ومن ناحية أخرى فإن الخاصيات الميتافيزيقية تصبح قوى منظمة لمحسوسات القارىء : فعدم استيفاء المحسوس يصبح متعادلاً مع عدم القدرة أو عدم الرغبة من جانب القارىء لإدراك العمل برمته من خلال ملازمته للخاصيات الميتافيزيقية .

وهكذا فإن انجاردين يفترض بقارئه أن يكون فرداً مثالياً ، مستقلاً عن أي تأثيرات كبيرة . وبهذا الصدد تعتبر السياسة ومواضيع الطبقات بمثابة معوقات أما التجسيم وهو غير مرغوب به ويمكن تجنبه بعدم الانتباه للنص . والضعف الرئيسي في منظور انجاردين الظاهراتي رغم تأكيده على المحسوس المستوفي للنص ومع فشله لحساب طبيعة العمل ومستقبله .

وكما سنرى ان هذا الضعف الحيوي كان على وجه الدقة ما تم تجنبه في السيميولوجيا من قبل منظري مدرسة براغ .

بنيوية براغ (جان موكاروفيسكي وفيليكس فوديكا)

كمثل كتابات الشكلانيين الروس . فإن عمل جان موكاروفيسكي المنظر الأدبي الأكثر أهمية والذي ينتمي لمدرسة براغ البنيوية لم يكن معروفاً في المانيا قبل نهاية الستينات . وفي الحقيقة وبعيداً عن بضع مقالات بالفرنسية والالمانية كتبت خلال الثلاثينات ، فإن الغربيين عموماً لم يعرفوا إنجازاته الرئيسية إلا مؤخراً . وفي العالم الناطق بالانكليزية فإن التأثيرات المؤذية لهذا التعريض الناقص تمتد حتى اليوم . وبرغم المطبوعات المتأخرة لهذه المقالات وهي بجزأين بالانجليزية فإن موكاروفيسكي لم يحقق شيئاً متميزاً يثير الانتباه . وحتى البنيوية الفرنسية التي ورثت مدرسة براغ لم تول أعماله إلا القليل من الانتباه .

وفي المانيا ، وعلى العكس من ذلك ، فإن أعمال موكاروفيسكي على وجه الخصوص أصبحت قوى نظرية مهيمنة في أواخر الستينات وبداية السبعينات . وخلال

الفترة ما بين 1967 و 1974 فإن العديد من أهم كتاباته ظهرت ترجمات لها في المانيا .
بالإضافة لذلك فإن عمله أصبح محط اهتمام المناقشات النقدية من زوايا مختلفة وحيثما تذكر نظرية الاستقبال أو البنيوية في المانيا خلال تلك السنوات يتم ذكر موكاروفيسكي .

النقد الشكلاني :

إن هذه الشعبية ربما تكون في جزء منها عائدة إلى أن موكاروفيسكي كان متمماً لتقاليد الشكلانيين الروس ، وعلى الأخص في تلك المواقع حيث طور أوجه الاستقبال لهذه المدرسة النقدية . وحتى بداية الثلاثينات كان يبدو قابلاً بالمنهج الأساسي للشكلانيين ، وقد شعر بوضوح أن التحليل الأدبي لا يجب أن يذهب لما وراء الحدود التي أوجدها العمل نفسه

وفي منتصف الثلاثينات تحولت رؤيته بشكل ملحوظ حيث بدأ يدرك أن التحليل الداخلي للنص أو حتى الاهتمامات بتطوير التاريخ الأدبي مثل تاينيانوف لم تكن كافية للتعامل مع تعقيدات العمل الأدبي وخاصة العلاقة بين الأدب والمجتمع .

وفي مقالة كتبت عام 1934 بمناسبة صدور الطبعة الجيكية لكتاب شكلوفيسكي (نظرية النثر) نشهد ان موكاروفيسكي كان حذراً جداً ولكنه كان معارضاً جداً وبشكل مبدئي مع أسلافه الشكلانيين (الكلمات ص 134 ـ 142) . وقد أولى عناية بتبيان ضرورة الشكلانية مناقشاً رأي شكلوفيسكي « الأحادي الجانب » بالتذكير بحالة النقد الأدبي . ويقول موكاروفيسكي إن الشكلانية كانت « شعاراً لميليشيا » تبناه شكلوفيسكي للهجوم على نظرية الأدب التقليدية . بالإضافة لذلك فإن الشكلانية لم توجد أبداً بالمعنى الدقيق للكلمة : « إنها لا تعادل الواقعية حتى في الوقت الذي تم القبول بها كتشكيل مبرمج » (الكلمات ص 136) .

وهكذا أنقذ موكاروفيسكي جزءاً من عمل شكلوفيسكي ليس بمناقشة نظريته باعتبارها كانت ضرورة تاريخية ، ولكن أيضاً بتبيان أن الإنجاز الأصيل للشكلانيين لم

يكن شكلانياً على الاطلاق .

وبالتأكيد فإن موكاروفيسكي يدعي بأن « شكلوفيسكي ينزع ومنذ البداية نحو البنيوية » (الكلمات ص 137) بفهم بناء العمل الفني كتكوين دلالي معقد ، بتدمير التناقض المغري للشكل والمحتوى وقد اخذ شكلوفيسكي الخطوات الاولى باتجاه إيضاح الطبيعة الدلالية للفن ، الشكلانية « المطلقة » ، التي تدرك فقط التطور الداخلي والاستقلالي للأدب ، والأطروحة المضادة للنقد التقليدي مع التأكيد على الديناميكية الخارجية لوحدها ولكن ما اكتشفه موكاروفيسكي في أعمال شكلوفيسكي وما وضعه هو كمركز في نظريته هو اختراق الواقعية الاجتماعية والنص الأدبي . وسيخلص موكاروفيسكي إلى أن البنيوية تمثل انتصاراً على المعارضة الشكلانية التقليدية .

الفن كنظام دلالي

إن إيحاءات موكاروفيسكي عن نظرية الاستقبال واضحة حين يفصل مفهومه عن الفن كنظام دلالي ديناميكي . وبناء على هذا الفهم ، فإن كل عمل فردي فني هو بناء ، وإن ما تتم الإشارة اليه هو ما يتفوق عليه ويلازمه في خلاصته . وهكذا فإن البنى غير مستقلة عن التاريخ ، ولكن مشكّلة وتقررها سلسلة من الأطوار . كما أنها غير محدودة في الحجم أو الأفق .

إن العمل الفردي انما هو نموذج للبناء محتمل الوجود عند كل كاتب وإن أشكال الفن المعاصرة وحتى الأدب الوطني أو العالمي يمكن أن يدرس بنيوياً كذلك (البناء ص 3 ـ 16) .

بالإضافة لذلك فإن البنى يجب ألا تدرك بشكل مستقل ، كوحدات اكتفاء ذاتي . فالتغيرات في أي بناء منفرد ـ مثال ذلك اكتشاف عمل مفقود لأي كاتب ـ ستغير بالضرورة الإدراك بالنسبة للبنى الأخرى ذات العلاقة . ولكن ما هو أكثر أهمية حول تلك البنى انها تعمل بمثابة إشارات . وفي الحقيقة فإن موكاروفيسكي صمم العمل الفني

ذاته كإشارة معقدة « حقيقة سيمائية » تتوسط بين الفنان والمتلقي (مستمع ، مشاهد ، قارىء ، . . . الخ) (البناء ص 82 ـ 88) . وبمناقشة العمل الفني من خلال هذا المنظور السيمائي فإنه قادر على استبعاد كل من النظريات النفسية التي تشخص الفن من خلال الفنان أو الحالة الذهنية لإدراك الموضوعات والنظريات التي تتعامل مع الفن كانعكاس للواقع الاجتماعي . ومع هذين المعوقين يقبع العمل الفني ضمن سياق ملائم لتفحص الاستجابة الجمالية . لقد قدم موكاروفيكسي مبادرة استقصاء بالنظر عن قرب إلى الشخصية السيمائية للعمل الفني ، وهي بالنسبة إليه تعمل بطريقتين :

فالاثنتان إشارات اتصالية وبناء مستقل . ومن خلال جوانبهما الاتصالية يحتمل أن تعودا إلى ما كانتا عليه (مثال ذلك الاعلان الفعلي للكلام في نظام لغة سابق) . وتحذيرات موكاروفيسكي تدور حول أن إجمالي العمل يجب أن يفهم « كرسالة » ولا يجب النظر إليه « كمحتوى » متضمن في « شكل » لا معنى له . وكبناء مستقل فإن موكاروفيسكي يقسم العمل الفني إلى ثلاثة مكونات : فكرة العمل أو المصادرة الدورية ، الرمز الحسي الذي يعادل حسب اصطلاحات سوسير الدال ، والهدف الجمالي المحمول في الوعي الاجتماعي والذي يعمل « كمعنى » (البناء ص 88) ، والعلاقة بالشيء المدلول ، والجانب الخلافي للإشارة .

ورغم أن كلتا الوظيفتين للعمل الفني تكونان المستقبل في إطار العمل التحليلي وهكذا تسهمان في منظور الاستقبال الموجه ، فإن المكون الثاني للعمل الفني في وظيفته الاستقلالية ربما يكون الأكثر إيحاء في النظرية الأدبية ، وللتأكيد على نقاط الوعي الاجتماعي التي ميزها موكاروفيسكي عن انجاردين الذي فصل المصادرة الدورية عن محسوسها الجمالي ، وعن الشكلانيين الروس حيث الحقائق الاجتماعية لا ترحب بالمتطفلين على المواقع النقدية .

وفي نظرية موكاروفيسكي فإن موضوع الإدراك لا يبدو شخصاً مثالياً مستقلاً ، فلا هو موضوعاً ظاهراتياً مجرداً ولا مدركاً مثالياً يتواءم بعمق مع التاريخ الأدبي ، كما أن المستقبل ليس نتاجاً لعلاقات اجتماعية . رغم أن موكاروفيسكي يستمر في استخدام الشكل المفرد « للمشاهد » أو « المدرك » في كتاباته ، ويؤكد على الإجراءات الجماعية

الضالعة في استقبال الفن . رغم أنه في مقالته عام 1936 (الوظيفة الجمالية ، الأنماط والقيم كحقائق اجتماعية) ، أكد على الطبيعة الاجتماعية لكل من الإشارة والمستقبل . وبدراسة العمل الفني ليكون إشارة اجتماعية ومشاهدها « كائن اجتماعي ، عضو في مجموعة » (الوظيفة الجمالية ص 83) ، فإن موكاروفيسكي يتجنب الشخصانية الجمالية كنزعة مثالية للحالات الظاهراتية والشكلانية .

وبكلمات أخرى فإن سيميولوجيته قادرة على التفاعل الاجتماعي ، ليس من خلال افتراض الانعكاس الميكانيكي لحقيقة قائمة فعلاً ، ولكن بافتراض مسبق لاختراق سابق على الحقيقة في بنية الفن ومستقبله .

البعد السوسيولوجي :

ان الانتقال نحو جمالية التأثير السوسيولوجي للاستقبال ربما يكون أكثر وضوحاً في مناقشة المعايير الفنية . وبناء على رأي موكاروفيسكي فإن الجانب السوسيولوجي لا يمكن ان ينفصل عن دراسات المعايير .

إن معالجة لمشكلة المعيار الجمالي عبر السوسيولوجيا ليس فقط معالجة ممكنة ، أو ببساطة معالجة مساعدة ، ولكنها سوية مع الجانب الفكري من المشكلة متطلب أساسي للبحث ، حيث انها تساعدنا للاستقصاء التفصيلي عن التعارض الجدلي بين المتغيرية والتعددية للمعيار الجمالي وحقوقه في النفاذية الثابتة . (الوظيفة الجمالية ص 58) .

وبينما حدد انجاردين أساسياته بما يتناسب والمعايير الشكلانية والمثالية الكلاسيكية بإصطلاحات أدبية مجردة ، فإن موكاروفيسكي اعتبر التفاعل الاجتماعي وحركة المعايير ذات أولوية هامة . رغم أنه كان أقرب إلى حالة الشكلانيين في اعتماده على الإدراك واختلال العادية ، فقد لاحظ ان الطبقات الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية الأكثر جمالاً تلعب دوراً هاماً في إقامة وتعديل المعايير . وعلى خلاف الشكلانيين لم يحدد اهتمامه بـ « الرواد الطليعيون » أو « الفن الرفيع » ولكنه بدلاً من ذلك لاحظ اختراق « الفن الرفيع»

في مختلف طبقات المجتمع وكذلك تأثير الفن الشعبي على ما يسمى بالرواد الطليعيين .

وفي الحقيقة فإن خلاصتين من أهم خلاصات موكاروفيسكي حول المعايير الفنية تدور حول أن تلك المعايير ليست ثابتة ، باعتبارها بنى أزلية وأن الوجود المساعد للعديد من المعايير المتناقضة والمختلفة هي أحداث شائعة .

ويمكن مناقشة بعض التبريرات حول مفهوم موكاروفيسكي عن المعايير والتي تمثل تاريخانية تصلب انجاردين الكلاسيكي واجتماعية الفكرة المبهمة عن التأدب من التقاليد الشكلانية .

إن توجه موكاروفيسكي نحو دور المدرك في إقامة الهدف الجمالي كان بعيداً عن الإحاطة بمجمل مستلزمات السلسلة التقليدية للاصطلاحات الأدبية ، إذ أن مفهوم القصدية يصبح هو الموضوع المعني (البناء ص 89 ـ 128) . وكمثل ويمسات وبيرديسلي في حركة النقد الجديد ، فقد استبعد موكاروفيسكي الحالة الذهنية المولدة ، كما لم يرغب في اعتبار الحالة القصدية مشكلة نفسسية تتدخل في عناصر الوعي واللاوعي للإجراءات الإبداعية .

وللبقاء ضمن فكرته في أن العمل الفني إشارة مستقلة ، فقد أزاح أولاً العمل الفني من أي فعالية نشاط موجه . حيث أن المولد لا بد أن يكون له سلوك عملي تجاه العمل الفني ـ سواء كان ذلك بالتغلب على المشكلات التقنية في الخلق أو ببساطة كهدف لإكمال العمل ـ حيث ان المولد ليس في موقع لإدراك القصدية . وحيث أن المدرك يبقى غير مقيد بهدف الدراسة الموجه فإنه يستطيع إبداء الرأي في العمل الفني كإشارة مستقلة . لذا فإن المدرك وحده قادر على التشرب بفكرة العمل الفني من خلال وحدة إشارية تتشخص مع القصدية . ومع ذلك فإن موكاروفيسكي يستطيع الوصول إلى الملاحظة المتناقضة ظاهرياً التالية : « إن سلوك المولد إزاء العمل ليس هو الكفيل لفهم القصد الفني الجوهري ولكنه المدرك الذي يعتبر الأساس الحيوي لذلك » (البناء ص 97) . إذ عندما يضع الكاتب أو المنتج في اعتباره دور المدرك ليس فقط في إبداء الرأي حول العمل كمهمة أو كمنتج يجب إنجازه عندها يمكنه الوصول إلى القصدية .

وإن إسهام موكاروفيسكي في إشكالية الاستقبال الموجه امتدت كذلك إلى منطقة يمكننا أن نسميها الآن سوسيولوجية الفن . فإنشاء المعايير الفنية ، وتقييم الأعمال الفنية ، ووظائف الفن في المجتمعات السابقة لا يمكن فصلها عن الحالات التي يتم إنتاج الفن فيها حيث امكانيات التوزيع ومجمل العناصر المنظمة والمتعلقة بأحوال السوق . وفي 1934 أدرك موكاروفيسكي أهمية تلك الاعتبارات حيث أوضح بشكل واف اعتراضاته على موقف شكلوفيسكي فيما يخص سوسيولوجية الأدب . (الكلمات ص 134 ـ 142) . ولغرض إيجاد تماثل بين النص الأدبي والنسيج العام كتب شكلوفيسكي عن رغبته في تفحص « أنواع السرد » و « مناهج الحبكة » وليس « حالة أسواق القطن في العالم » (البناء ص 140) .

إن موكاروفيسكي لم ينكص عن السيرة الذاتية للكبار أو عن « البيئة الاجتماعية المبتذلة في معالجة الأدب ، فقد عارض شكلوفيسكي من منظور بنيوي . إن الأدب بالنسبة إليه يعود إلى أجواء ظاهرة اجتماعية تتكون من عدد من الحلقات أو البنى . ورغم أنه يمكن تأكيد الاستقلالية النسبية لأي من الحلقات السابقة ، فلا توجد حلقة مستقلة تماماً .

« فحالة سوق القطن » مرتبطة بالتصنيع النهائي ، وهي وثيقة الصلة بعمليات الغزل . وكذلك هو دور المناصرة الذي يتمثل في سوق الكتاب ودور النشر ، والمتاحف أو نوادي الكتاب وجميعها تعتبر إهتماماً فاعلاً بالاستقصاء الأدبي .

إسهام فوديكا

إن إسهام موكاروفيسكي بمشكلات استقبال الأدب كان متعدد الزوايا . وقد ترك لتلميذه فيليكس فوديكا مسألة إدراك نظرية الاستقبال بأشكال أكثر تنظيماً كدراسة موضوع المواقع المنطقية للدراسة . حيث أن موكاروفيسكي يتعامل مع جوانب استقبال منتشرة عبر أعماله ، وحيث أنه لم يوجه سؤال الاستقبال كحقل موحد للبحث ، فإن فوديكا في تفصيله للمحاولات الحيوية لتأرخة الأدب ، ضمن المشكلات المتعلقة

بالاستقبال في مواضيعه المعقدة الثلاث . وقد شكل بعض المشكلات التي تعامل معها موكاروفيسكي ضمن سياقات متعددة .

إن إسهام فوديكا في نظرية الاستقبال تضمنت محاولته في التوفيق بين معالجة انجاردين الظاهراتية مع النموذج البنيوي المدروس . وبتبني مفهوم انجاردين عن التجسم حاول تجاوز الحدود التاريخية برفض فكرة المحسوس المثالي وبربط المصطلح بالتطور الجمالي للمعيار . بالإضافة لذلك فقد وسع فوديكا هيمنة المفهوم . وبينما ركز انجاردين على تجسيم الأوجه المخططة ، فقد أكد هو على أن بنائية إجمالي العمل تشكل شخصية جديدة حيث تتدخل الظروف الخاصة بالمكان والزمان ، أو يتم تعديل الظروف الاجتماعية . إن هذا المفهوم للتجسيم مجهز بشكل جيد كي يتناسب مع الاختلافات التجريبية في الفحص أو مع التغييرات في شعبية النصوص الفردية أو في إجمالي المعايير .

إن عمله السابق مع التاريخ الأدبي الفعلي انقلب لغير مصلحته ، ورغم ذلك فإنه يقدم النقاد على أنهم وسطاء لمحسوسات ملائمة ، وحسب رأي فوديكا ، فإن وظيفة الناقد هي تثبيت محسوسات الأعمال الأدبية لدمجها في نظام القيم الأدبية . ومع هذا النموذج للنقاد يمكن للمرء أن يناقش بأنه قد استبدل معيار انجاردين المثالي والخاص بالمحسوس الملائم ببنية مثالية تشكل المحسوس في العهود السابقة .

إن الاختلاف بين النظريتين متضمن فقط في قبول فوديكا بالإجابات المحتملة والمتنوعة . وما هو مفقود في كلتا الحالتين هو الوصفية السوسيولوجية للعمل والمستقبل وهما الجزء الأكثر إثارة في نموذج موكاروفيسكي الإشاري .

هانز جورج جادامير
التأويلية والمنهج

ربما لا يكون هناك منظرون معاصرون أكثر اهتماماً بتفسيراتنا من هانز جورج جادامير ، ودون شك فإن شعبيته في السنوات الأخيرة تعود إلى إسهاماته الكبيرة في

موضوع طبيعة الفهم التاريخي . إذ أن أعماله كانت ذات تأثير في تطور نظرية الاستقبال . رغم ميله للتهكم . ففي كتابه « الحقيقة والمنهج » (1960) نحا جادامير منحى عدم الاتفاق فيما ذهب إليه العديد من منظري الاستقبال ، فهو يريد منهجاً لا للدراسة وتحليل الأدب فحسب ولكن للوصول إلى الحقيقة بخصوص النص . فحرف «و» في عنوان جادامير لا يجب أن يقرأ بمعنى الربط ولكن بمعنى عدم الربط . ورغم أن الهدف الرئيسي للكتاب هو المنهج التجريبي للعلوم الطبيعية فإن جادامير في هجومه على المنهج ينحو منحى تطبيقياً للكثير مما ورد تحت عنوان نظرية الاستقبال .

والمنهج بالنسبة لجادامير هو انطباق الذات على الموضوع للوصول إلى نتائج محددة . وفي حال العلوم الطبيعية ، فإن هذه النتيجة / خاطئة حسب رأي جادامير / ترتبط بالحقيقة . ويحدد جادامير التأويلات ، علم الفهم والتفسير ، ويعني مواجهة هذا الارتباط الضار . مقابل نزعات العلوم الحديثة « لا متصاص الانعكاس التأويلي بذاته وتقديمه لخدمة العلم » ويقترح جادامير التأويلية كتصحيح وتوجيه لما بعد النقد للهيمنة على حدود جميع المحاولات المنهجية . حيث ان التأويلية كانت ضالعة بالتفسيرات وسيكولوجية الفهم (فردريك شلاير ماشير) أو المنهجية في العلوم الإنسانية (ويلهالم دلثي) ، ويطالب جادامير أن يكون للتأويلية وضعية عالمية .

وهو معنى في شرح الفهم كذلك ، ليس في علاقته بمنهج محدد ولكن بإدراكه كخلاصة لوجودنا في العالم . وبهذا المعنى فإن كتابه يعد محاولة جيدة للتوسط بين الفلسفة والعلوم للذهاب إلى ما وراء « الآفاق المحددة للاهتمام العلمي ، والمناهج النظرية » .

هيمنة العلوم

رغم أن اهتمامات جادامير فلسفية وانطولوجية في طبيعتها ، إلا أن كتاب « الحقيقة والمنهج » يقدم تأويلية لا يراد منها توفير مناهج جديدة ومفضلة ولكن لمساءلة

المنهجية وعلاقتها بالحقيقة .

وبجعل ذلك مهمة حيوية ومقبولة ظاهرياً يطوق جادامير بإحكام مسردين فلسفيين في كتابه الأول ذلك المتعلق بمارتن هيدجر الذي تدور حوله الشكوك ، حيث يقص علينا التقاليد الفلسفية الغربية وسقوطها واستعادة ذلك المجد مستقبلاً .

وخلال الفترة ما قبل الديكارتية ـ وقد تمت الإشارة على وجه الخصوص إلى اليونان القديمة ـ فإن المنهج العلمي لم يكن مهيمناً على فكرة الحقيقة . فالذات والموضوع ، الوجود والفكر لم يكونا مختلفين كما اصبحا مختلفين فيما بعد . ولكن مع ورود الثنائية الديكارتية وأتباعها الغربيين ، والتي تم اكتشافها قبل ديكارت بفترة طويلة أصبحت هي حجر الزاوية في الفلسفة الغربية . فالمهمة غير المفصح عنها للفعالية التأملية من القرن السابع عشر وحتى القرن العشرين كان يجب أن تخفى وتبرر عزلة الفكر والمادة ، الذات والموضوع ، بتوفير أساس فلسفي للمنهج العلمي ويكتب جادامير ، «الفعالية العلمية » لها دائماً شيء ديكارتي فيها . إنها نتيجة للمنهج النقدي الباحث فقط عن السماح بما لا يمكن الشك فيه (ص 211) . وفي هذا المخطط الفلسفي قام كانط بتوفير البديل المؤقت المعرفي النهائي للعلوم الطبيعية في كتابه (نقد العقل المجرد) (1781) .

وقد استخلص كانط العمل بجعله يدور حول مشكلة المعرفة التي صورت مع انبثاق العلوم الجديدة في القرن السابع عشر . إن بنائية العلوم الرياضية والتي استخدمتها العلوم الحديثة تم توفيرها من قبل كانط مع تبريرات معرفية كانت ضرورية لأن أفكارها ليست لها مطالب أخرى للتواجد غير العقلانية الأساسية (ص 194) . ولإلقاء الضوء على هيمنة منهج العلوم الطبيعية ، فإن جادامير يخصص القسم الأول من كتابه لنقد الوعي الجمالي ، إذ أن فصل الفن عن الحقيقة واختزال العالم الجمالي إلى حقل لمجرد الظهور وكذلك مختلف المحاولات لربط أو إعادة ربط الفن والحقيقة هو نتيجة « هيمنة النموذج المعرفي العلمي » ، الذي يشكك « بجميع إمكانيات معرفة ما هو موجود خارج هذه المنهجية الجديدة » (ص 75) . وهكذا فإن الفن ينشىء عالماً يعاني

من انحسار ملموس في مواجهة المنهج المتميز ، ولكنه أيضاً موقع حيث العجز من ذلك المنهج واضح وبين . لذا فإن الفن تحديداً هو عالم الفلسفة الذي يثير اهتمام جادامير وهو معني بشكل نهائي في الكشف عن مواجهة المنهج العلمي وسرد تعثر هذا المنهج المستبد كما في التعليق التالي :

إن العلوم الحديثة لم تنكر أصولها الاغريقية رغم أنها ومنذ القرن السابع عشر قد أدركت ذاتها ، مع جميع الاحتمالات غير المحدودة التي فتحت أمامها . ولم تظهر « قوانين » ديكارت المعلنة والخاصة بالعلوم الحديثة حتى ما بعد وفاته بفترة طويلة ، ورغم ذلك فإن تأملاته الفكرية حول انسجام المعرفة الرياضية للطبيعة مع الميتافيزيقيات أرست فرضاً شاقاً على إجمالي العصر . وحاولت الفلسفة الالمانية من ليبنز إلى هيغل الحاق علم الفيزياء الحديث بالعلوم الفلسفية والتأملية من أجل الحفاظ على ميراث أرسطو . ونحن بحاجة فقط إلى تذكر اعتراض جوتيه على نيوتن والذي شاركه به شيللينغ وهيغل وشوبنهاور . (ص 417) .

ان إكمال هذا الجزء الأول من السرد تضمن العودة إلى الاسئلة التقليدية كمثل المشكلات الانطولوجية التي طرحها هيدجر في مقدمة كتابه (الوجود والزمن)(1927). وتفحص آثار العلوم الحديثة التي تحرف تلك الاسئلة .

وكل من هيدجر وجادامير اللذين بعثا الحياة في هذه المواضيع على مستوى الفهم العالمي ، ضالعان في دور الكتاب الأكثر أهمية من الفصول الأخيرة لهذه القصة الفلسفية .

تاريخ التأويل

والقصة الثانية التي يرويها جادامير ، تلك المتعلقة بتاريخ التأويل ، لها فصول استخلاص مماثلة ولكن بحبكة مختلفة حيث أن التأويل من وجهة نظر جادامير مرتبط عموماً بمواجهة المعيار العلمي المهيمن للفكر . وله ارتباط بالفن أيضاً ، وفي ذلك يرى جادامير الفن كحالة نموذجية لفكرة الفهم عموماً (ص 146 ـ 150) . غير ان بداية هذا التاريخ تمتد لما قبل العصر الروماني سوية مع تقاليد التفسير التوراتي والمحاولات

الإنسانية . وبالنسبة لجادامير فإن أصول التأويل ترتبط بقوة مع الاهتمام باكتشاف المعنى الصحيح للنصوص . ويكتب : « التأويلية تطالب بالكشف ، بتقنيات خاصة ، المعنى الأصلي للنصوص في كلا التقليدين الأدب الإنساني والتوراة » (ص 154) . وإذا ما أضيفت فعالية التفسير القانوني إلى هذين التقليدين ، عندها نرى لماذا تم تقديم التأويلية ما قبل الرومانتيكية باصطلاحات ثلاثة هي : الفهم ، التحليل ، التطبيق .

ومرة أخرى فإن السرد معني بموضوع فقدان الحالة الأصلية للوجود . وبالنسبة للتأويلية في حال تطورها تناست قواها الثلاث وتخلت عن وظائفها التحليلية والتطبيقية . ويعيد جادامير بالتفصيلات كيف أن المنظرين الأكثر أهمية للقرنين التاسع عشر والعشرين حاولوا التعامل مع مشكلة الفهم الإنساني . وفي مناقشاته لفردريك شلياشير ، وليوبولد فون رانكيه ، وفردريك درويسون ، وويلهالم دلتي ، وقد اشار إلى إسهاماتهم وما يمكن ان ينجم عنها في المستقبل بالنسبة لنظرية التأويل.ولكنه بين كذلك كيف ان كلا منهم وبطريقته كان غير قادر على عزل نفسه عن التفكير«المنهجي » . وفي بعض النقاط فإن كلا من هؤلاء الكتاب كان له معالجة محظورة للموضوعية والمعرفة الموضوعية رغم استبقاء ثنائية الذات ـ الموضوع المتوارثة في المنهج العلمي ـ إن حل المعضلة التأويلية ، مثل إحياء الفلسفة الغربية ، يتضمن انتصار هيدجر على واحدة من المعضلات الميتافيزيقية وبشكل نهائي ، وظاهراتية ادموند هوسرل وبالطبع فإن هوسرل اعتبر فلسفته أيضاً في مواجهة الموضوعية والميتافيزيقية . غير أن نقده للموضوعية في جميع الفلسفات السابقة كان حسب رأي جادامير « استمراراً منهجياً للنزعات الحديثة » ، أما مشروع هيدجر فعلى العكس من ذلك كان مدركاً « بالعودة لبدايات الفلسفة الغربية ولمناقشات الاغريق المنسية حول الوجود » (ص 227) .

إن أطروحات هيدجر في « الوجود والزمن » كما لخصها جادامير بشكل مبسط تدور حول أن « الوجود بذاته هو الزمن » (ص 228) . وعلى الضد من هوسرل الذي افترض ذاتاً ما ورائية زمنية أو أولية من حيث الزمان ، فإن هيدجر يموضع جميع الوجود في العالم .

وهكذا فإن عالم الحياة لا يمكن تجاهله أو « تصنيفه » كما طالب هوسرل وبدلاً من ذلك يجب الاهتمام بخلاصة الوجود . فالتناهي والمؤقتية يجب أن تقفا في مركز المشروع الفلسفي .

إن تشعب المتطلبات الفلسفية التي أعاد هيدجر تشكيلها واسعة . حيث أنه بالنسبة للعلوم والمنهج العلمي والتاريخاني (مثال على ذلك نوعية الوجود التاريخي ، التناهي ، والمؤقتية) كان معوقاً بالنسبة للمعرفة الموضوعية المثالية وقد تحول الآن إلى عنصر يساعد الفهم .

- إن مفهوم الفهم لم يعد مفهوماً منهجياً كما هو عند دوريسون ، ولا في محاولات دلتي لتوفير الأرضية التأويلية للعلوم الانسانية ، وهي خطوات لفهم العملية المعكوسة التي تلي النزعات الحياتية باتجاه المثالية . إن الفهم شخصية أصلية لوجود الحياة البشرية نفسها (ص 230) . وبإعادة التفكير بموضوع الوجود فإن هيدجر يدمر مطالبة العلوم المقصورة بالحقيقة ويعين تركيز مشروع التأويلات على الطبيعة التاريخية الدائمة للفهم .

الرأي المسبق التأويلي :

فهم جادامير اسهامه في التأويل بأنه استمرار لإعادة تفكير هيدجر بالوجود . وما هو مهم بالنسبة إليه هو تأكيد سابقيه على الطبيعة ما قبل البنيوية للفهم . وبينما دافعت النظرية السابقة عن التطهر من الفهم السابق ، فإن هيدجر يطالب بتحديد وجودنا في العالم مع الرأي المسبق والافتراضات المسبقة التي تجعل الفهم ممكناً . وكما يكتب في (الوجود والزمن) : « حين يتم تفسير شيء ما على أنه شيء ، فإن التفسير سيوجد أساساً على كونه سابق الفهم ، سابق الرؤية ، سابق التصور ، ولا يمكن للتفسير أن يكون دون افتراض مسبق لإدراك شيء مقدم إلينا » (ص 191 ـ 192) . أو باصطلاحات تتناسب وهذا الفكر : « المعنى هو « على أي » مسقط باصطلاحات حيث أي شيء يصبح واضحاً كشيء ، يكتسب بناءه من كونه سابق الفهم ، سابق الرؤية ، سابق التصور » (ص 193) .

إن جادامير يتبنى هذا الموضوع بعمق في مناقشته للرأي المسبق . والكلمة بالألمانية مثل معادلتها الإنكليزية ، رغم أن علاقتها الايتيمولوجية بالحكم المسبق أو مجرد إصدار حكم حول شيء مسبق ، قد جاء ليعني نزعة سلبية أو نوعية تبعد الحكم الدقيق . إن الاضاءة كما يطالب جادامير مسؤولة عن هذا الشك الذي هو بنفسه نتيجة للرأي المسبق وهو مرتبط بمطالبات المنهجية بالحقيقة مقترح من قبل العلوم الطبيعية ونظراً لأن الرأي المسبق يخص الواقع التاريخي نفسه فهو ليس معوقاً للفهم . وربما حالة إمكانية الفهم .

« ما هو ضروري إعادة تأهيل حيوي لمفهوم الرأي المسبق واعتراف بالحقيقة بأن هناك رأياً مسبقاً منطقياً ، هذا إذا ما أردنا تحقيق موقف إزاء تناهي الإنسان ، وهو المعيار التاريخي للوجود » (ص 246) .

التاريخ الفعال وأفق الفهم :

إن اعتماد جادامير على الرأي المسبق يمكن أن يلاحظ من ناحية كأسلوب لترويع القارىء الليبرالي ، غير أن سلسلة النقاط الكامنة ما وراء إعادة تأهيل هذه الفكرة يجب ألا تهمل كذلك . حيث أن جادامير يشير ببساطة هنا إلى أن « الرأي المسبق » والمفاهيم المسبقة تعتبر جزءاً حيوياً في أي حالة تأويلية . ورغم ذلك وبالتعارض مع النظرية التأويلية السابقة ، فإن تاريخانية المفسر ليست (عائقاً) للفهم . حيث أن التفكير التأويلي الحق يجب أن « يأخذ بنظر الاعتبار تاريخانيته الخاصة به » (ص 267) . وتكون « تأويلية حقة » حين تعرض « تأثير التاريخ ضمن الفهم نفسه » . وقد أطلق جادامير على هذا النوع من التأويلات « التاريخ المؤثر » غير أن جادامير حذر في كونه لا يحاول تطوير بحث يمكن أن يطور منهجاً جديداً يأخذ في الاعتبار عناصر التأثير ، إنه لا يقدم ذريعة « لمنهج جديد مستقل يساعد العلوم الإنسانية » . بل إنه يدعو لوعي جديد ـ وعي تاريخي فعال ـ يمكنه تشخيص ما يقع فعلاً حين نواجه الماضي . وسواء اتفقنا ام اختلفنا مع التاريخ الفعال ، فإنه وحسب رأي جادامير ، يلتحم بفهمنا ، وإن الوعي التاريخي الفعال يجعلنا ببساطة ملمين بهذه الحقيقة « الوعي التاريخي الفعال وعي أولي بالحالة التأويلية » (ص 268) .

ولايضاح مستلزمات الحالة التأويلية ، يقول جادامير « إنها تمثل موقفاً يحد من امكانية الرؤية » ، ومن ثم يستعين ويكيف اصطلاحات من ظاهراتية هوسرل ، ويستمر في تقديم الفكرة المركزية لـ « الأفق » كـ « جزء أساسي لمفهوم الحالة » (ص 289) . وهكذا فإن الأفق يُوصَّف تموضعنا في العالم ، ولكن لا يجب التفكير بثبات المصطلحات أو إقفال المواقف ، على العكس فإنها « شيء نتحرك فيه ويتحرك معنا » (ص 271) ، كما يمكن التعريف بالإشارة إلى الرأي المسبق الذي نجلبه معنا في أي وقت ، حيث أنه يمثل « الأفق » الذي لولاه لا يمكننا الرؤية . وهكذا فإن الفهم يوصف

في أكثر استعارات جادامير شهرة كاندماج لأفق الفرد مع الأفق التاريخي . إن جادامير يسمح بالطبع بفكرة الأفق المنفصل كما يقول عن النص الأدبي بأنه خيالي ولا يوجد خط يفصل أفق الماضي عن الحاضر .

حين يحل وعدنا التاريخي نفسه ضمن آفاق تاريخية ، فإن ذلك لا يستلزم المرور في عوالم غريبة غير مرتبطة بأي شكل بعالمنا ، ولكنها سوية تقيم أفقاً عظيماً يتحرك من وضمن وإلى ما وراء حدود الحاضر ، يعانق العمق التاريخي لوعينا الذاتي إنه في الحقيقة أفق مفرد يعانق كل شيء مشتمل في الوعي التاريخي . (ص 271) . علاوة على ذلك فإن هذا التخييل ، وهذه « الاضاءة للأفق التاريخي » إنما هي « وجه ضروري في إجراءات الفهم » ، يليه الوعي التاريخي الذي يعيد تجميع « ما هو متميز لغرض . . . . كي يعود متكاملاً بذاته » .

ويؤكد جادامير أن دمج الآفاق يحصل فعلاً ، ولكنه يعني « أنه طالما يبرز الأفق التاريخي فإنه يبعد في وقت واحد » (ص 273) وحسب الفهم الهيغلي يبدو أن الفهم وعي تاريخي يصبح واعياً بذاته .

التطبيق

ترتبط فعالية الوعي هذه بأكثر إسهامات جادامير أصالة في التأويلية الحديثة ، وبالاعتماد على التأويلية القانونية لنموذجه فإن جادامير يؤكد على أن كل تفسير هو بنفس الوقت تطبيق . وبإحياء التطبيقات الفرعية للتأويلية ورغم أنها مجرد إيماءات باتجاه إعادة الإمساك بالوظيفة الأصلية للمشروع التفسيري . فإنها تأكيد ونتيجة منطقية للمبادىء المطورة فيما له علاقة بالوعي التاريخي الفعال . إن الفهم يعني تطبيق الحاضر :

ـ الحقيقة متضمنة دائماً في « الفهم التاريخي وهي الفكرة حيث التقاليد التي تصل إلينا تتحدث عن الحاضر ويجب أن تفهم ضمن هذا الوسيط وهذا الوسيط وحده بالتأكيد . أما التأويلية القانونية فهي ليست قضية خاصة ولكنها على العكس من ذلك

مهيأة لاستيعاب المدى الكامل لمشكلة التأويل ولبعث الحياة في الوحدة السابقة للتأويلية حيث رجال القانون والدين يلتقون بطلاب الإنسانيات . (ص 293) .

إن الاشكالية حول مفهوم جادامير للتطبيق تبدو أنها قضية أخرى للجمل المثيرة والتي تقود إلى مشكلة غير ضرورية . ولا يجب أن يفهم التطبيق على أنه تطبيق عملي بالمعنى الماركسي أو كانجاز لاتفاق طبيعي . فهو لا يستلزم استحواذاً مدركاً من النص ووضعه موضع الفعالية في العالم الحقيقي . بل إنه مماثل لما دعاه انجاردين « الملموس » تحققاً أو إسباغ التفسير صفة الحضور . وبهذا المعنى يمكن للمقارنة أن تتم بين تفسير المخرج المسرحي للنص وإدراكه عند الأداء وبين فعالية القارىء في فهم النص . وكلاهما يتضمنان التطبيق حسب معنى جادامير . ولكن يمكن التفكير كذلك بالتطبيق ضمن إطار جادامير للتماثل المركزي بين إجراءات الفهم والحوار . حين تقابل نصاً استناداً لهذا النموذج فإننا ندخل في محادثة مع الماضي حيث هناك الأخذ والعطاء ، السؤال والجواب ضالعان في الانفتاح على الآخر ويقودان للفهم . لذا فإن التطبيق يمكن أن يوصف « كوسيط بين الآن والفيما بعد ، بين الأنا والأنت » (ص 298) . وليبدو كملموس أو وسيط فإن مفهوم التطبيق يفقد بعضاً من مناشدته الأصلية ، وإن جادامير في بعثه للمعنى الضائع للتأويلية يصبح أقل راديكالية عما يبدو عليه من النظرة الأولى .

النزعة الكلاسيكية

برغم المعارضين لمنهجية جادامير ، فإن تأويليته الفلسفية أرست أرضية لمنظري الاستقبال فأفكاره عن التاريخ الفعال والأفق كانت فقرات مناسبة جداً وخاصة بالنسبة لهانز روبرت ياوس وطلابه . بالرغم من الشعور بأن تأكيدات جادامير كانت نتيجة لسوء الفهم . ومع ذلك فإن اصطلاحات « أفق التوقعات » والتاريخ الفعال أصبحت معايير لتفحص النصوص الأدبية .

وهذان الاصطلاحان في نظرية جادامير يرتبطان بأكثر العوالم تجريداً وفلسفة .

ورغم أن المرء يمكن أن يطالب بان المنهجية تتضمن دائماً في أية فكرة تأويلية إلا أن جادامير لا يوافق على ذلك .

وربما يكون الجدل المركزي في التأويلية الألمانية المعاصرة قد انصب على دور التقاليد في أعمال جادامير . فقد اعترض معظم المنظرين على اعتماده على « الكلاسيكية » كنموذج للتاريخ الفعال . رغم أن الكلاسيكية بالنسبة لجادامير هي ببساطة ما تم حفظه لأن ما تم إيجاده يستحق الحفظ ، وقد أدانه النقاد مبررين انه باستخدام فكرة جادامير هذه فإنه يكون قد أهمل قوة العلاقة الموروثة في أي نص اجتماعي وسيط أو تبادل اجتماعي . حيث أن اللغة بذاتها ليست أداة محايدة ، وأن نموذج جادامير الحواري ، واتصالاته المثالية بين الماضي والحاضر كمحادثة بين متكلمين ، كلاهما يعتبران تحريفاً لما يحدث فعلاً في الفهم ، وهما بذاتهما خدعة تستخدم للتشويش على العلاقات الاجتماعية الصلبة التي تقع فيها الاتصالات .

ولم يعدم جادامير الجواب على منتقصيه ، غير أن فشله في دمج المنظور الاجتماعي في إطار عمله النظري بقي نقطة ضعف في عمله ، وكمثل هيدجر فإنه يبدو قادراً على قبول التاريخانية بمستواها النظري المجرد ، وحيث يحلل النصوص سواء كانت قصيدة لريلكه أو رواية لكارل ايمرمان فإن الفكرة الراديكالية المحتملة للوجود في العالم تنتج نقداً فلسفياً مماثلاً لقراءات النقد الجديد التاريخية .

سوسيولوجيا الأدب

ليو لاونثال : السوسيولوجيا النفسية

إن الوضع الاجتماعي للنصوص الأدبية والمفقود في الانطولوجيا التأويلية لجادامير يبدو أنه قد أصبح مهمة لما أطلق عيله سوسيولوجيا الأدب . وقبل الحرب العالمية الثانية في ألمانيا فإن الدراسات الأدبية في هذا الفرع لم تكن متطورة بشكل كبير ، لذا ليس من المستغرب أن رواد التوجيه السوسيولوجي لنظرية الاستقبال كانوا نادرين . وبالتأكيد فإن الفكرة المهيمنة في بضع مقالات أو كتب كتبت في هذا المجال كانت بمثابة شكوى

تتعلق بالإهمال السابق لهذا المجال وكانت دعوة لأبحاث أكثر في التأثير الأدبي والاستقبال . وفي 1932 على سبيل المثال ، كان ليو لاونثال لا يزال يلاحظ عدم الاهتمام بهذا الجانب من المحاولات النقدية ، وفي الحقيقة فإن الغياب التام للأبحاث كان بالنسبة إليه إشارة هامة عن حالة الأبحاث الأدبية :

إنه لمن المثير سوسيولوجياً أن مهمة دراسة تأثير الأعمال الأدبية . والتي هي مهمة جداً ومركزية للأبحاث ، نراها مهملة تقريباً ، بالرغم من تواجدها مطروحة في الصحف والرسائل والمذكرات ، وكل تلك تحوي كمية غير محدودة من المواد يمكن أن تعلمنا بالكثير عن استقبال الأدب ضمن مجموعات اجتماعية محددة وأفراد .

ورغم أن لاونثال يركز هنا على الكمية الكبيرة من المعلومات التي يمكن الحصول عليها ، فإنه أساساً لم يكن معنياً في الأبحاث التجريبية ، حيث أن ذلك يستلزم الاستمرار في مجرد « فقه اللغة التاريخي والمقارن » و « جمع البيانات » حيث يتوجب على دراسات الاستقبال توفير البديل . وبالأحرى فإن ما يدافع عنه استغلال متطرف للمواصفات الاجتماعية النفسية ضمن البنية الاجتماعية . وبالتأكيد فإن علم النفس يوفر الارتباط الذي يجعل الجماليات ممكنة كمنهج . « فبدون علم النفس الفني ودون دراسة منبهات اللاوعي الضالعة في المثلث الاجتماعي النفسي للكاتب ، الأدب ، والمستقبل لن تكون هناك جمالية شعرية » . ويصبح علم النفس الفرويدي بالنسبة للاونثال مساعداً لا غنى عنه للتعامل مع سوسيولوجيا الاستقبال ، لاستقصاء « مشكلة العلاقة بين العمل والمستقبل ،مشكلة لا تزال حتى الآن تعاد إلى الخلفيات »(ص 27 ـ 28) .

وإسهام لاونثال في نظرية الاتصال الاجتماعية النفسية للأدب متضمن في دراسته الرائدة عن استقبال ديستويفيسكي في المانيا قبل الحرب العالمية الأولى . وبتفحص مختلف المقالات والكتب التي كتبت حول الروائيين الروس ، فإنه يستطيع شرح دلالاته المناسبة والنظرية عن مجموعة محددة في ويلهلمان المانيا . ويبين أن دويستويفيسكي قد خدم كإسناد ايديولوجي لعدد من أفراد الطبقة المتوسطة في المانيا ، بتوفير سلسلة من الأساطير التي قدمت معاني للافراد ذوي المواقع ما بين الطبقة العليا الغنية والبروليتاريا الناشئة . ولكن مما له أهمية أكبر من الخلاصات الأخرى في هذا الموضوع هو المقولات

النظرية العامة التي تخبر عن الاستقصاء . إذ أن لاونثال يؤكد منذ الصفحة الأولى على أن تأثير العمل الأدبي يتعلق بوجوده :

« إن ماهيته تتقرر أساساً بطريقة اختباره » (ص 343) . فالخبرة البشرية بذاتها مشروطة مسبقاً إلى حد كبير ، ولهذا السبب فإن تحليل الاستقبال لعمل كاتب يتضمن فهماً « لإجراءات حياة » المجتمع (ص 343) . والأدب بدوره يشكل سطحاً بينياً مع المجتمع بطريقة معقدة . فمن ناحية ولمجموعات اجتماعية محددة ينجز الحاجات النفسية التي يمكن أن تهدد النظام الاجتماعي .

والفن بشكل عام واستناداً لرأي لاونثال . يمكن أن يساهم في إشباع الخيال ، وأن التدويت الملازم لهذا الإجراء يتحاشى الارضاء الاجتماعي الحقيقي . لذا فإن دراسة الاستقبال واستهلاك الأدب ليس فقط استقصاء المشكلات الأدبية الأساسية ، ولكن أيضاًإسهام في التحليل الاجتماعي ، حيث أنه يستلزم تفحص « العناصر الكافية وراء أجهزة القوة ، وممارسة التحفظ الاجتماعي والوظائف المعوقة عبر قواها النفسية »(ص 369) .

من ناحية أخرى فإنه ليس من الجدل في شيء تقليص وظيفة الفن إلى دوره كمهدىء نفسي وأيديولوجي ، إذ أن الجوهري بالنسبة للفن هو مقاومته للمجتمع كذلك .

ورغم حقيقة أنه في إجمالي الإجراءات الاجتماعية فإن للفن وظيفة توفيقية مع الأنساق الموجودة ، وهي تحيط أيضاًبعنصر الرضا الذي يجب التوافق معه . وهو يحوي مبدئياًعلى المقاومة ، والتعارض مع الأنساق الموجودة (ص 380ـ 381) .

وبالنسبة للاونثال فإن الاستقبال يستلزم كلا من الشرط الاجتماعي والنفسي ، الايديولوجية وكذلك مقاومة الاديولوجية ، إذ أن كليهما إرضاء للحاجات وإزاحة للإرضاء .

جوليان هيريش : الاستقبال والتأرخة

إن هذا المنهج الاجتماعي النفسي للتعامل مع مشكلة الاستقبال لا ينتج -
نموذجية للدراسة ، ولكنه أيضاًيتضمن الكثيرمن التضمينات الثورية لنظرية الأد
عموما . غير أن لاونثال كان معنياًأساساًبنماذج محددة (ديستويفسكي) في فترة زمنية
التاريخ الألماني (1880 ـ 1920) ،وتمت مناقشة بضع ملاحظات تشمل موض
الاستقبال . حيث أن نظرية هذه الطبيعة لا تشتمل على السوسيولوجيا وعلم النف
ولكنها تعكس أيضا المشكلات الأساسية للتأرخة ،وكما لاحظ جوز وغيره فإن موض
الاستقبال مرتبط بشكل حتمي بكتابة التاريخ ،ولكن لماذا يصبح عمل ما أو كاتب
مشهوراً ،وكيف تنتشر تلك الشهرة عبر فترات زمنية ،وأي عناصر تزيد أو تقلل
السمعة ؟ إن جميع تلك الأسئلة تؤثر في المؤرخين كما تؤثر في علماء الاجتماع أو ع
النفس .

ورغم أن تلك الشؤون كانت مواضيع للتأمل من قبل المؤرخين في القرن التا
عشر ـ درويسون ورانكيه نموذجين لذلك ـ فقد حظيا باهتمام في المانيا في بداية الق
العشرين . واحد أهم الاستثناءات في هذا المجال كان ما تضمنه كتاب جوليان هيري
المسمى (بروز الشهرة) وفي هذه الدراسة وتحت عنوان فرعي
(إسهام في منهجية التاريخ) ، يضطلع هيريش بمهمة تفحص كيف ولماذا تنت
الشهرة . إن مجرد طرح هذه الأسئلة يعد انعتاقا راديكالياً عن تطبيقات الماضي ، حي
أن الأسئلة الاعتيادية كانت تدور حول ظهور الأفراد المتميزين والتأثيرات التي يواجهو
في حياتهم ومستقبلهم .

إن شكل تلك الأسئلة يقترح أن هناك أجوبة بمثابة أهداف ،حيث أن تميز الف
يصبح بذاته هدفا حقيقيا ،وأن الفرد يقرر التأثيرات أكثر من الشروط التي تعط
الفرصة لظهور التاثيرات التي تقرر تميز الفرد . وإن ما فعله هيريش بطرح الأسئلة بـ

الشكل المعدل هو تحويل التأكيد من الهدف الفرد المتميز إلى تقييم أو إدراك الذات (الشخص أوالمجموعة التي تنسب الشهرة إلى الفرد)وبكلمات أخرى وبدلاً من السقوط في أحبولة الموضوعية ، فهو يطرح السؤال من زاوية تنظير الاستقبال (ص 9 ـ10) .

لذا فإن كتاب هيريش يتفحص تلك العناصر التي تكون الشروط التي تحدد إن كان الفرد مشهورا . والشهرة بالنسبة لهيريش تستلزم الاعتراف بالجماهير ، لذا فإن تلك النظم تسهم في الاعتراف العام «بالتميز» والذي يعتبر أكثر أهمية . وفي العصر الحديث فإن المدارس والمطابع والصحف ووسائل الإتصال الأخرى كالأعمال الفنية تعتبر أدوات شائعة لإنشاء وتكوين الشهرة (128ـ190) وبالتأكيد فإن آراء الأفراد لا تتشكل من خلال هذه المؤسسات فقط . وفي بعض الحالات وحتى إذا ما تكونت آراء مخالفة فإنها سوف تبعد نظرا لاختلافها عن المعيار السائد . وبهذا الخصوص يطرح هيريش نموذجا افتراضيا عن الباحثين في شكسبير . فمنذ الطفولة تم تدريس أن شكسبير هو أكبر الشعراء الإنكليز ثم يقرأ الطالب بعد ذلك في الصحف والمطبوعات عن استاذية شكسبير في التقنيات الدرامية ،لذا فإن طالب الأدب الإنكليزي يصعب عليه فيما بعد حيازة أي شيء آخر عدا الإعجاب بالشاعر الإنكليزي . ويصبح من المستحيل عليه الفرار من تأثير الحماس لشكسبير : « إن قوة الموروث الإجتماعي ذات وزن كبير على مستقبل الباحثين حيث يصعب على الباحث الفرار منه » وإذا ما تم تقديم تقويم سلبي فإن الخبراء الآخرين سوف يتعاملون معه باعتباره سخفا وتدنيساً للمقدسات . (ص250ـ251) .

إن ما كشف عنه هيريش بهذا الكلام الأكاديمي المختصر هو ليس فقط أن تأثير العمل الفردي لا ينفصل عن تاريخه ،أو أن الظروف الاجتماعية تقرر مسبقاً تقييماتنا وتثبيتها .

كما بين أن أحكامنا عن ماضي الأفراد يستند على شكلهم الظاهراتي ، بالطريقة التي يظهرون بها أمامنا والمغايرة لما هم عليه فعلاً . ولهذا السبب اقترح أن يلحق بدراسة السيرة ما أسماه دراسة اطلق عليها دراسة عن الفرد كظاهرة (ص 270 ـ 278) . إن

أهمية مثل هذه الدراسات لم يحظ لحد الآن بالاهتمام وحسب رأي هيريش فلو تضمنت خلاصة حياة الفرد تأثيره وشهرته ،عندها فإن المؤرخين لن يستطيعوا تجاوز « تأرخة الظواهر » ،فكل فرد سواء كان فناناً أو شخصا فاعلا «ظاهرا» وله تأثير من أي نوع بالجماهير ، يمكن أن يدرك حيث تقدم الأشكال الظاهراتية»(ص 278) . إن هذا الطلب لتأرخة الظواهر والذي يحظى بالكثير من مقولات منظري الاستقبال ، يقترح تأرخة الظواهر التي استبدلتها التاريخانية بما دعاه جادامير في سياقه الانطولوجي بالتاريخ الفعال . حيث يستبدل بتصوير حدث وأفراد تاريخ ما سيأتي من أحداث وأفراد لنا .

ليفن شوكنج : سوسيولوجيا الذائقة :

إن دراسة هيريش بخصوص التاريخ الأدبي ، تبين أنها ستبقى للأجيال اللاحقة دون تأثير على الأبحاث الأدبية . والتاريخ الأدبي بقي يعتبر باصطلاحات الإنتاج والأعمال الوصفية دون التعرض لموضوع استقباله . وإحدى البدائل القليلة إزاء الأفكار المهيمنة على التاريخ الأدبي ما قدمه ليفن شوكنج . فعلى الضد من هيريش الذي شغل نفسه بشهرة الفرد . فإن شوكنج افترض أن المفتاح لفهم التاريخ الأدبي يكمن في تفحص الذائقة ، وهو موقع بقي مهملاًفي الدراسات السابقة . وبالنسبة لشوكنج فإن « الذائقة » توصّف الاستقبالية العامة للفن . « علاقة بالفن حيث جميع فلسفة الحياة تنعكس أو بأية نسبة حيث معظم الوجود البشري يتدخل » . إنه ليس نوعية ثابتة أو عضواً عالميا ،ولكن ربما شيء يتعدل عبر الزمن ،بين الثقافات وحتى داخل المجتمعات . وفيما يخص روح العصر (ص1 - 9) . وهو مسؤول ليس فقط عن التقويم ، وفي بعض الأمثلة ،معيارية الأعمال والكتاب ، ولكن أيضا عن الأدب المكتوب آنذاك . إن دراسة تاريخ الذائقة أو تكوين الذائقة وذلك يشكل المهمة الأساسية لمؤرخ الأدب . وكما كتب شوكنج عام 1913 : « إن ما كان يقرأ خلال فترة معينة من قبل مختلف طبقات المجتمع ولماذا كان يقرأ - يجب أن يكون السؤال الرئيسي للتاريخ الأدبي » . وكما لاحظنا سابقا فإن هذه التركيبة للمشكلة تستلزم انتقالا راديكاليا

من التأكيدات الاعتيادية .حيث أن إجراءات الخلق وتفحص النوعية الأدبية للعمل تفسح المجال ها هنا لاستغلال العموم وأفضلياته ، وأسباب عادات القراءة .ولم يعد موقف الكاتب معولا عليه ولكن ظهرت أهمية المستهلك والظروف التي يقع فيها الاستهلاك .

وحسب رؤية شوكنج التي تتضمن دور الباحثين الأدبيين مثل هيريش فقد أكد على أهمية النظم المحددة المساهمة في الذائقة . والقوى التي تشكل الذائقة وتديمها مثل المدارس والجامعات أو المنظمات والباحثة عن تأثير مثل النوادي الأدبية والمكتبات وكذلك محلات الكتب والناشرين يعتبرون عناصر أساسية في التاريخ الأدبي (ص 72 ـ 108) ، كما أولى شوكنج أهمية بالغة للعناصر المسببة لتغير الذائقة . وقد أشار إلى أن الأحداث المحيطة كالثورات (ص 82) ،وتقديم القهوة في أوروبا(ص 37) ، أو إضفاء الديمقراطية على المجتمع الألماني بعد الحرب العالمية الأولى (ص37) ،كانت مسؤولة عن سلوكيات مختلفة إزاء الفن والأدب .غير أن أهم اسهامات شوكنج النظرية كانت تلك المتعلقة بسؤال كيف نقرر هيمنة ذائقة في الزمن الماضي .وللإجابة على هذا السؤال قدم فكرة الثقافة متعددة الطبقات في المجتمع والمكونة من أولئك الذين يولدون الذائقة .إن الفن في النهاية معتمد على توالد الذائقة ذاك .وإن « قدرة المجموعات على تأكيد ذواتها يعتمد مرة أخرى على درجة القوة التي يمكن أن يمارسوها ضمن الهيكل الاجتماعي » (ص 89) .وإن قوتهم تقدر أساسا بمدى قدرتهم على الهيمنة على « آلية الحياة الفنية » (ص 89) .لقد أكد شوكنج على أن الهيمنة لا يجب أن تفهم على أنها مقصورة على المعنى المادي ـ الامتلاك الفعلي لدار نشر ،على سبيل المثال ـ كما أنها ليست تماما غير مادية . إذ أن العلاقة بين الملكية والأفكار ، كما يقول ، موضوع معقد (ص 78 ـ 92) . وما هو مهم في هذا النوع من التحليل هو الاعتراف بأن ما هو موروث عندنا كذائقة العصور الماضية ، وما وصفة جادامير بأنه « كلاسيكي » إنما هو اختيار مجموعة صغيرة . وإن ما تم تعييره إنما هي الأعمال المختارة من قبل أفراد في موقع القوة . أو كما يقول عنها شوكنج في دراسته ،ليس الجيد هو الذي أكد نفسه عبر التقاليد ، بل « ذلك الذي يربح سيعتبر جيدا » (ص 58) . ورغم أن الربط المحدد يبقى غير متطور ، فإن

هذا النمط من المعالجة للتاريخ الأدبي يضع العلاقة القوية في المجتمع في مركز التقييم الجمالي .

التثبيت فيما بعد الحرب في المانيا

لسوء الحظ فإن النقد الأدبي المتضمن في كتابات شوكنج وهيريش ولاونثال لم يتم الالتفات اليه ، وحتى بعد الحرب العالمية الثانية حين شهد المجتمع الألماني بداية جديدة في الأدب والأبحاث ، لم تكن هناك سوى محاولات قليلة تمت في الغرب لتفحص التاريخ الأدبي من زاوية السوسيولوجيا الأدبية . وخلال الستينات ومع بدء الباحثين الشباب في البحث عن بدائل منهجية بدلا من تلك العتيقة التي لزملائهم الأكبر عمرا ، بدأت اهتمامات سوسيولوجية بالظهور . حيث ركزت الكثير من الدراسات على المشكلات التقليدية للكتاب والأعمال . ولكن بعض التأكيدات ركزت على سوق الكتاب ، الجمهور ، وسوسيولوجيا القراء . وربما لا تكون مصادفة أن الازدهار في الدراسات السوسيولوجية حصل تقريبا في الفترة نفسها التي أعلن فيها البيان الأول لنظرية الاستقبال . فبالنسبة لمنظري الاستقبال ورغم أنهم غالبا لم ينتزعوا الإعجاب من سوسيولوجيا أدب ما بعد الحرب أو من الطوفان السوسيولوجي الذي شهدته دراسات الستينات ، فقد كانوا معنيين بمواضيع متشابهة ظهرت في الأبحاث السوسيولوجية خاصة حين يستلزم الموضوع الربط بين الأدب والجمهور . إن علاقة سوسيولوجيا الأدب بنظريةالاستقبال ربما لا تكون تثبيتا مباشرا أو سببا بسيطا ومؤثرا . غير أن زيادة الاهتمام بالاستقصاءات السوسيولوجية غالبا ما تسهم في الجو حيث نظرية الاستقبال تصبح ممكنة ومزدهرة .

3ـ المنظرون الرئيسيون :

من تاريخ الاستقبال إلى الخبرة الجمالية : هانز روبرت ياوس

التاريخ الأدبي والتأرخة

على الضد من « رواد » نظرية الاستقبال ، الذين أكدوا على الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع . فإن هانز روبرت ياوس خصص اهتمامة في شؤون الاستقبال المنبثقة عن العلاقة بين الأدب والتاريخ . وفي عمله النظري المبكر ركز على اضمحلال التاريخ الأدبي والعلاجات الممكنة لهذه الحالة . وما كشف عنه في الأبحاث الألمانية والعالمية في الستينات تنامي عدم الإهتمام بالطبيعة التاريخية للأدب ، حيث تحول الباحثون والنقاد نحو التحليلات النفسية والاجتماعية ،وعلم دلالات الألفاظ والجشتالت النفسي أو المناهج الجمالية الموجهة .إن هدفه المعلن هو المساعدة في جعل التاريخ في مركز الدراسات الأدبية ،وبهذا السياق فإن عنواني « بيانه » عن نظرية الاستقبال يجب أن يفهما كذلك .

وفي محاضرته عام 1967 في كلية كونستانس اختار جوز موضوعه تحت عنوان : « لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب ؟ » ـ وبذلك يكون قد عدل عنوان شيللر الذي كتب عنه عام 1789 باستخدامه « الأدب » بدلاً من «العالم » ـ وقصد منه استحضار الرواد اللامعين بطريقتين على الأقل . الأولى إنشاء معنى للفورية في مجال يبدو محتضراً ونتيجة لذلك يحتاج إلى توجيه جديد . إن سلوك ياوس إزاء الدراسة المعاصرة للأدب مفصّلة في مقاله «النموذجي » كما في أعمال أخرى في تلك الفترة ، ويلاحظ عليها الإنفصال ما بين العقلانية والأدب . وخاصة على ضوء النموذج القديم للتفسير ، حيث أنّ ما قاله شيللر كان في فترة ما قبل الثورة الفرنسية ولا بد أن يكون قد مرّ في ذهن جوز عند اختياره للموضوع . والقصد هو المفاجأة وإعلان « الثورة »والتصريح بنهاية النظام القديم للأبحاث الأدبية . وما هو مطلوب لإحياء دراسة الأدب ـ وهذا هو الارتباط الثاني بمحاضرة شيللر إعادة الارتباط الحيوي بين المصادر الدورية للماضي وإهتمامات

الحاضر ، كما دافع عنها شيللر منذ 178 سنة . حيث أن البحث الأدبي وقواعد مثل ذلك الارتباط يمكن أن توجد فقط إذا لم يعد التاريخ الأدبي مزاحاً إلى محيط المنهج الذي وضعه ياوس ورغم ذلك فإن العنوان المعدل لمحاضرته «التاريخ الأدبي كإثارة للبحث الأدبي » ، يؤكد على الجانب الفعال من محاولاته . ولجعل دراسة الأدب ممكنة ، فإن المؤسسة تحتاج لتحدي وجهة نظر شيللر .

ومن المهم تذكر أن مقال ياوس كان للإثارة وليس ذريعة للانبعاث . فالإشارة إلى شيللر والنية المعبر عنها لبعث التوحيد وتمركز التاريخ الأدبي يجب ألا يقرأ كمحاولة نقدية محافظة أو رجعية . وبالتأكيد فإنها الأفكار القديمة لتأرخة الأدب الآيلة للزوال ، وحسب رأي ياوس فإنها أنتجت مأزقا حاليا . إن مفهوم المثاليين الألمان عن التاريخ والنموذج الرئيسي في عصر شيللر ، عالج مبدأ القيادة للأحداث والحقائق .

وأكثر المؤرخين الأدبيين شهرة كان جورج جوتفريد جيرفينوس في كتابه « تاريخ الشعرية الأدبية الوطنية للألمان »(1835 — 1842) وحسب رأي معظم مؤرخي القرن التاسع عشر ، فإن أفكار جيرفينوس القائدة ارتبطت بمفهومه للهوية الوطنية ـ وعلى الضد من ذلك ، يجب الإشارة إلى أكثر الأهداف عالمية تلك المتعلّقة بالحرية أو الإنسانية والتي قدمتها تواريخ العالم المبكرة . إن المشكلة مع هذا التنوع من التأرخة يصبح دليلًا مع تساؤل النموذج الغائي . لقد واجه المؤرّخ معضلة إما إعطاء فكرة صحيحة عن الانتهاء في المستقبل وقراءة الأحداث عكسياً من هذه الزاوية الافتراضية ، أو اعتبار الهدف متحققا تماماً ، لذا فإن تطبيق تلك الأحداث اللاحقة إما كان غير ذي صلة بالموضوع أو جزءاً من زوال عام . وحين يروي جيرفينوس مكابدة تاريخ الأدب الألماني في المرحلة الكلاسيكية ،يختار البديل الأخير ، رغم أن نيته كانت بالتأكيد تشجيع وإعطاء فكرة صحيحة عن الوحدة الوطنية التي لم تحققها ألمانيا بعد .

وكما أشار ياوس فإن البديل الرئيسي لهذه الغائية استند على التأرخة التي انبعثت مع التاريخانية في القرن التاسع عشر . وإن أكثر مناصري هذه المدرسة كان ليوبولد فون رانكيه الذي نشر فكرة الموضوعية التامة ـ والنسبية التامة ـ بالكلمات التالية : « ولكنني

أؤكد أن كل فترة هي خطوة نحو الله ، وإن قيمتها لا تعتمد على ما تأتي به ولكن على وجودها وذاتها »(ص 7) . غير أن افتراض الكرامة والاكتفاء الذاتي لكل عصر رهن بإلغاء الارتباط بين الماضي والحاضر والذي دافع عنه شيللر وتلميذة ياوس بحرارة . وبالحماس لتجنب التأمل في النهايات . فإن التاريخانية تضحي بوثاقة صلة التاريخ بالمثالية الموضوعية المشكوك بها .

إن نتائج الدراسات الأدبية واستنادا لما قدمة ياوس لها جانبان ، فمن ناحية نشهد ظهور المناهج الأدبية وهي إجابة على هذه الأزمة للتأرخة ،فتبني مبادىء تجعل كتابة التاريخ الأدبي إشكالية وبتقليد مناهج العلوم الطبيعية فقد عالج الايجابيون الأعمال الأدبية كما لو أنها نتائج وموضوعات مقيسة ومثبتة :

إن تطبيق مبدأ السببية المطلقة لشرح تاريخ الأدب يجلب إلى النور عنصر الهيمنةالخارجية ،ويسمح لمصدر الدراسة بالنموإلى درجة التضخم ،وتبدد الشخصية المحددة للعمل الأدبي إلى مجموعة من « التأثيرات » يمكن أن تزداد حسب الرغبة . (ص 8)

غير أن رد الفعل إزاء الايجابية الأدبية في المانيا(أدبيا : تاريخ الروح ، والمماثل لتاريخ الأفكار) ،كان مساويالعدم القدرة على التوفيق بين الأدب والتاريخ . في مواجهة التفسير السببي للتاريخ مع خلق جمالي غير عقلي ، وأوضح تماسك الأدب إزاء الأفكار المؤقتة . (ص 8)

من ناحية أخرى فإن تواريخ الأدب الحقيقي كتبت بموجب مناهج تم نقدها بسبب عدم اكتمالها النظري . ولغرض تجنب المعلومات والأعمال المبتذلة ،فإن المنظور الأدبي التاريخي تم تقديمة ببديلين . الأول يفترض تنظيم المعيار الأدبي حول النزعات والمذاهب العامة وغيرها من التصنيفات كي تساعد المقدمة الصغرى للأعمال الفردية ميقاتيا تحت تلك العناوين . والمنهج الآخر الشائع يتعامل مع الكتاب الرئيسيين ، لذا فإن هذا النوع من التاريخ الأدبي يتضمن سلسلة من المقالات المختصرة « الأعمال والحياة » . غير أن كلا الحلّين غير مرض . فالأول يخلط تاريخ الثقافة بالنماذج الأدبية بينما الآخر مجموعة من المقالات اجتمعت سوية وهي فاقدة للرابط الميقاتي

والجنسية . بالإضافة لذلك لاحظ ياوس أن كلتا هاتين المجموعتين للتاريخ الأدبي غير قادرة على الوصول إلى اصطلاحات فيما يخص أسئلة التقويم . موجها المثال المشكوك به للموضعة من قبل المناهج التاريخانيةوالأيجابية ، فتلك التواريخ تطبق« تقشفا جماليا »ص5 يتجنب أحكام النوعية . وإذا نظرنا إلى مشكلة تأرخة الأدب بطريقة أخرى ، تجمع التاريخ والجماليات سوية ، فيمكننا مع ياوس وضع السؤال باصطلاحات منهجين متعارضين هما الماركسية والشكلانية .

والماركسية كما رأينا سابقا ، تمثل بالنسبة لياوس تطبيقا أدبيا عتيقا يعود لنموذج التاريخانيين الأيجابيين ، وفي مقالة «المثير» شخّص ياوس مفهوم «الانعكاس» على أنه رجعي ومثالي منتقدا بذلك جورج لوكاش ولوسيان غولدمان ، لاعتبارهما الأدب مرآة مجهولة للعالم الخارجي . ورغم رفض ياوس الاعتراف مبكرا بالنظرية الماركسية إلا أنه اعترف بها في كل من ، دعمها لتاريخانية الأدب وفي بعض الملاحظات النظرية التي قدمها نقاد أقل تقليدية مثل ورنر كروس ، روجيه جارودي وكارل كوسيك ، حيث أن الماركسية لم تتكشف عن وحدة متراصة وتناغم كلي ، ونظام عقائدي وما هو مهم أكثر بالنسبة إليه بهذا الخصوص هو اللفظ الذي يتضمن حساسية إزاء مواضيع التأثير والاستقبال .

والشكلانيون ، من ناحية أخرى ، ينسب اليهم عن طريق ياوس تقديم الإدراك الجمالي كأداة نظرية لاستغلال الأعمال الأدبية . إذ أن ورود المنهج الشكلاني في آراء ياوس يجب أن تكون له علاقة بالنزعة إزاء جمالية الفن للفن في النظرية الشكلانية .

إن إجراءات الإدراك في الفن تتبدى كهدف بذاتها ، من خلال « مادية الشكل » حسب مواصفاته المحددة . و «اكتشاف الأساليب » كمبدأ لنظرية . إن هذه النظرية جعلت نقد الفن منهجا عقليا واعيا يتخلى عن المعرفة التاريخية وبذلك يحقق إنجازات نقدية دائمة للقيم البحثية . (ص 16-17) .

وفي الحقيقة وحتى عندما اضطلع شكلانيون مثل تاينيانوف أو آيخنباوم في مجال التأرخة الأدبية ، هدفوا إلى أن يقصروا آرائهم على الأدب . ورغم نجاحهم في توضيح

مفهوم التطور كما يطبق في السلاسل الأدبية ، فلم يكونوا قادرين على ربط هذا التطور الأدبي مع التطور التاريخي العام .

لذا فإن مهمة التاريخ الأدبي الجديد تكمن في الدمج الناجح للماركسية بالشكلانية ويمكن إنجاز ذلك بإرضاء المتطلبات الماركسية المتعلقة بالتوسط التاريخي تاركين للشكلانية عالم الإدراك الجمالي .

جمالية الاستقبال :

حاول ياوس التغلب على الانقسام الماركسي ـ الشكلاني الضالع في الرأي إزاء الأدب من منظور القارىء أو المستهلك . إن « جمالية الاستقبال » كما سمى ياوس نظريته في أواخر الستينات وبداية السبعينات تتضمن أن الخلاصة التاريخية للعمل الفني لا يمكن توضيحها بتفحص المنتوج أو وصفه ببساطة . بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال . « فالأدب والفن يحويان فقط تاريخا يتضمن شخصية الإجراءات حين يتم تأمل الأعمال المتوارثة ليس فقط من خلال الموضوع المنتج ولكن من خلال الموضوع المستهلك ـ عبر تفاعل الكاتب والجمهور »(ص 15) إن ياوس يبحث عن تلبية المتطلبات الماركسية في التوسط التاريخي بوضع الأدب ضمن إجراءات أكبر للأحداث ، وهو يحتفظ بإنجازات الشكلانيين بإحلال موضوع الإدراك في مركز اهتماماته . وهكذا يتحد التاريخ والجماليات :

تقبع التضمينات الجمالية في حقيقة أن الاستقبال الأول للعمل من قبل القارىء يتضمن اختباراً قيمته الجمالية بالمقارنة مع أعمال تمت قراءتها . إن التضمين التاريخي الواضح لهذا يشير إلى أن فهم القارىء الأول سوف يساند ويغني ضمن سلسلة الاستقبالات من جيل لجيل ، وبهذه الطريقة فإن الدلالة التاريخية للعمل سيتم تقريرها وسيتم اعتبار قيمتها الجمالية بمثابة دليل . (ص 20) .

إن هذا التحول في الانتباه تضمن نوعا جديداً من التاريخ الأدبي

أيضا . وما تصوره ياوس هو تأرخة ستلعب دورا وسيطا واعيا بين الماضي والحاضر . بدلا من القبول البسيط بالتقاليد كما قدمت ، وانّ تأرخة الاستقبال الأدبي سيتم استدعاؤها لإعادة التفكير بثبات بالأعمال على ضوء معيار كيف تأثرت وكيف أثرت بالظروف والأحداث الحالية .

إن الخطوة من تاريخ استقبال العمل المنفرد إلى تاريخ الأدب تقود لرؤية وتمثيل النتائج التاريخية للأعمال كما تقرر وتشرح تماسك الأدب ، إلى المدى الذي تصبح فيه ذات معنى بالنسبة لنا كما قبل تاريخ لخبرتها الحالية (ص 20) .

ومع هذا النمط من التطبيق ، يصبح الأدب ذا معنى كمصدر للتوسط بين الماضي والحاضر ، بينما التاريخ الأدبي المثالي حسب رؤية ياوس وشيللر يصبح مركزا للدراسات الأدبية لأنه يساعدنا لمقارنة معاني الماضي كجزء من تطبيقات الحاضر .

« أفق التوقعات » :

إن الالتحام بين التاريخ والجمالية ، الماركسية والشكلانية قد أنجز بشكل كبير بتقديم فكرة « أفق التوقعات » ، التي ضمها منهجه الرئيسي في مقاله النظري الهام . كما أن اصطلاح « أفق » كما رأينا أعلاه كان شائعاً جداً في الأوساط الفلسفية الالمانية ، ونود أن نذكر أن جادامير قد استخدمه للإشارة إلى « مدى الرؤية الذي يتضمن كل شيء يمكن رؤيته من زاوية محددة » . وفي نفس السياق فإن أسلافه ، هوسرل وهيدجر قدما نفس الفكرة . أنّ الاستخدام المركب مع «التوقعات » لم يكن جديدا تماما . فكلٌ من فيلسوف العلوم كارل بوبر وعالم الاجتماع كارل مانهايم تبنيا الاصطلاح منذ فترة طويلة قبل ياوس . كما وأن له ارتباطاًسابقاً بالشؤون الثقافية . ففي (الفن والخداع) يحدد المؤرخ أي . اتش جومبرش وتحت تأثير بوبر « أفق التوقعات » بأنه « نظام عقلي يسجل الانحرافات وتقييد المعنى بحساسية مبالغ فيها » . لذا فإن «الأفق » و« أفق التوقعات » يقعان ضمن مجال عريض من السياقات ، من النظرية الظاهراتية الالمانية إلى تاريخ الفن .

وإن المشكلة في استخدام ياوس لاصطلاح «أفق» تكمن بأنه اصطلاح محدد بشكل غامض جدا حيث يمكن أن يتضمن أو يستبعد أي معنى سابق للكلمة . وفي الحقيقة فإنه لم يخطط بدقة ما يعني به . فعندما يناقش أصوله لاحقا في مقالة « المثير » ، يستشهد بإشارات للمصطلح في عام 1959 و 1961 ، وعند العودة لتلك الكتابات نجد عدم الدقة ماثلة أيضا . بالإضافة لذلك فإن الاصطلاح وجد في مجموعة كلمات ومقاطع مركبة . ويشير ياوس إلى « أفق التوقع » . «أفق خبرة الحياة » . «أفق البناء » ، « التغير الأفقي » ، و«الأفق المادي للحالات » . إن العلاقة بين تلك الاستخدامات المتنوعة قد تركت غامضة كمثل تصنيف « الأفق » ذاته . ويبدو أن ياوس يعتمد على بديهية القارىء لفهم اصطلاحه الرئيسي . ويبدو « أفق التوقعات » وكأنه يشير إلى نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات ، « كنظام مرجعي » أو نظام ذهني حيث افتراضات الفرد تصبح في أي نص . إن مثل هذا التعريف المؤقت لا يخفف من المشكلات المركزية في الاستخدام . وعلى سبيل المثال فإن واحد من الافتراضات المنهجية لياوس يتعلق « بتشيؤ » هذا الأفق . و« الحالة المثالية » للتشيؤ تتدخل في أعمال المحاكاة أو تنعكس على تقاليد الأدب ، كما في دون كيشوت ، مصير جاك ، شيميرز ، حيث التصوير مذكور بالاسم ، رغم أن رواية شكلوفيسكي « تقليدية »
- تريسترام شاندى - إلا أنه لا مشكلة في إدخالها مع هذه المجموعة كذلك .

وتلك الأعمال مثالية لأنها « تثير أفق توقعات القارىء ، المشكل باصطلاحات مذهبية ، وأنماط أو أشكال ،لتدميره خطوة خطوة » (ص 24) . وهنا فإن الأفق الأدبي يتشيأ لأن العمل ذاته يجعله هدفا مدركا من قبل القارىء .
بالنسبة للأعمال الاقل اثارة مباشرة للتوقعات ،ويقترح ياوس ثلاث معالجات لبناء الأفق :

المعالجة الأولى ، عبر معايير شائعة أو شعريات ملازمة للمذهب ، والثانية عبر علاقة ضمنية بالأعمال الشائعة في الأدب التاريخي المحيط ، والثالثة عبر مواجهة بين الواقع والخيال ، بين الشعرية العملية للغة ، والمتوفرة دائما للقارىء الانعكاسي أثناء القراءة كإمكانية للمقارنة . (ص 24) .

والمشكلة هنا لا تتعلق إلى حد كبير بالإجراء الذي يقترحه ياوس ، والذي بشكل أو بآخر هو ما تجنح اليه الدراسات الأدبية عند ربط العمل بالتقاليد الأدبية والبناء الاجتماعي ،ولكن المشكلة تكمن في فكرة التشيؤ ذاتها . ورغم أن ياوس حاول استبقاء الطبيعة الغامضة للأفق ، بافتراض تشيؤه فقد اقترح إجراء تجريبيا . بالإضافة لذلك فإن المنهج الذي أشار إليه للتشيؤ يفترض مسبقا حالة محايدة يمكن لتلك الملاحظات أن تتم فيها . إن « المستوى المألوف » للعصر الماضي ممكن إثباته بافتراض ذلك من منظور حالي حيث يمكن إصدار أحكام موضوعية عما كانت علية تلك المستويات . وعلى الضد الحاد من تأكيد جادامير على التاريخانية ، فإننا مطالبون هنا بإهمال أو إقصاء تموضعنا التاريخي . ورغم صراعه للإفلات من النموذج التاريخاني الإيجابي ، فإن ياوس بتبنيه الموضوعية كمبدأ منهجي يبدو انه سقط في الأخطاء التي سبق وانتقدها .

وتظهر مشكلات التماثل حين يحاول شرح كيف أن أفق توقعاته يتجنب « شراك التهديد النفسية »(ص 22) و « اللجوء غير المباشر لروح العصر العامة » (ص28) .

وهما النقطتان الاقوى في المبدأ . وفي المثال الأول يحاول ياوس التغلب على الحدود النفسية للاستجابة الجمالية التي ارساها آي . أي . ريتشاردز .

وقد استشهد بموافقة نقد رينيه ويليك لريتشاردز بخصوص عدم كفاية هذه المعالجة لتفحص معنى العمل الفني والتخفيضات الناجمة عن هذا المنهج لصالح الذائقة الاجتماعية . ولمواجهة هذه الإمالة المقتضبة للاستقبال وللمضي لما وراء الاستجابات الفردية يعود ياوس للغويات النصية :

إن الإجراءات الطبيعية في استقبال نص ما هي خبرة الأفق الجمالي الأول وهي بالتأكيد سلسلة من التوفيقات الانطباعية الشخصية دون أن تحمل أوامر محددة في إجراءات الإدراك المباشر التي يمكن أن تفهم استنادا لدوافعها البنائية وإشاراتها المنطلقة ، والتي يمكن أيضا وصفها باللغويات النصية .
(ص 23) .

وبالاعتماد على عمل ولف ـ دايتر سيتمبل ، فقد اعاد تعريف إجراءات الاستقبال باصطلاحات « توسيع النظام الإشاري الذي يعمل بين التطور وتعديل

النظام » (ص 23) . وفي هذا المجال فإن تفحص « إجراءات استمرار إقامة وتعديل الآفاق » بوسائل نصية ومفاتيح عامة تقصي المتقلبية الفردية للاستجابة وعلى الأقل نظرياً ، وعندها يمكن إقامة « أفق ما وراء الشخصانية للفهم » يتحكم « بتأثير النص » (ص 23) .

إن المشكلة هنا تكمن في أن ياوس لايزال يعمل / بوضوح ضد نواياه التأويلية / ضمن نموذج موضوعاني .

وتبدو الإشارات كإشارات فقط من خلال معيار محدد أو إطار عمل مدرك . والعقائد كتصنيفات اصطلاحية لتقسيم الأعمال الأدبية هي « حقائق » لأننا نحن أو كاتب الشعرية طالب بتقسيم أشكال محددة إلى مجموعات . ومرة أخرى فإن ذلك لا يستوجب القول بأن الإجراءات في هذا الإطار خاطئة أو غير شائعة ، إن الاعتراض هنا يكمن في أن ياوس ينظّر ضمن أغراض متقاطعة مع نواياه المعلنة . وهو يتجنب علم النفس بإعادة تقديم اللحظات الموضوعانية بالإضافة إلى بناءاته التأويلية . ولهذا السبب عليه تجنب الحلقة المفرغة في الأدب . وطالما هو يصر على إمكانية « إعادة بناء أفق التوقعات »(ص 28) وإنجاز هذه البنائية مع دليل أو إشارات من الأعمال ذاتها ، فيقوم بقياس تأثير أو تعزيز الأعمال مقابل أفق مجرد عن تلك الأعمال . إن هذه الحلقة التي لم ينجح ياوس تماما في الفرار منها قد أثرت على ملاحظاته فيما يخص القيمة الجمالية كذلك ، حيث أن التعارض بين العمل السابق والأفق يقف في لب نظريته عن التقويم . وينتزع بقوة من كتابات الشكلانيين الروس الاعجاب ، ويضمّن جوز الشخصية الفنية للعمل بكونها يمكن أن تهيمن « بنوعية ودرجة تأثيرها على الافتراض المسبق للمشاهد » إن المبعدة الجمالية تحدد كاختلاف أو افتراق بين أفق التوقعات والعمل أو « كتغيير للآفاق » ويمكن قياسها « بنطاق رد فعل المشاهد والأحكام النقدية »(ص 25) .

هذه المعالجة الميكانيكية للتقييم قادت ياوس إلى عدد من المآزق . لم يكن أقلها كيفية الاشتراط حين يخذل العمل أو يتفاقم أو يدمر التوقعات . وحتى لو أمكن إيجاد

مقياس « لخيبة الامل » فعلى المرء إلحاق هذه الافتراضات « للقيمة كاختلاف » مع فكرة « المماثلة التي تسمح بالاعتراف » فلو تم نشر الكتابة العشوائية على الطابعة للشمبانزي على أنها رواية ، على سبيل المثال ، فإنها بالتأكيد ستبعد نفسها عن توقعات قراءة العموم لها . ولكن بالنسبة للمشاهد المعاصر أو أي ناقد عليه أن يتعامل مع هذا « الأدب » كمحاولة جادة وعليه أن يماثل عن قرب مع بعض المعايير الأدبية المعترف بها . وأن المسافة بين الأفق والعمل بكلمات أخرى يعتبر معياراً غير واضح لتقرير القيمة الأدبية .

إن هذا الجانب الأحادي في نظرية ياوس المبكرة مسؤول أيضا عن التقاربية التي أجبر على طرحها أو خلاصة الأدب والكلاسيكيات . إن كلا تصنيفي الأدب نظرا لكونهما يشكلان ارضية للتوقعات الطبيعية يجب الا يبينا « شخصية فنية » . وحيث أن ياوس يذعن لأشكالها الجميلة (التي تدعي أعمال اصلية)وتصبح دليلا ذاتيا ، وتبدو دون تساؤل عن « المعنى السرمدي » ،
ويطرحها استنادا لاستقبال جمالي قريب إلى درجة الخطورة من إقناع لا يقاوم من فن ممتع (ص 25 ـ 26) . ولكن إذا كانت هناك حاجة خاصة لقراءة الأعمال الاصلية « مقابل البذور » كي يتم الاعتراف بعظمتها يمكن للمرء أن يتساءل بشرعية لم لا يتوفر هذا النوع من القراءة للب الأدب ، وان كان الامر كذلك ـ كمايفترض أن يكون كذلك موقف ياوس ـ فأي الأشكال الأخرى إذن تكوّن
« الشخصية الفنية »للعمل ؟

إن جذر المشكلة يكمن في الاعتماد المقصور على نظرية الشكلانيين فيما يخص الإدراك عبر التغريب من اجل إنشاء القيمة . وإن الجدة تخدم بوضوح كمعيار وحيد للتقييم ، ورغم أن ياوس بذل محاولة لاعتبار « الجديد » تاريخيا مثل التصنيف الجمالي . فإنه أيضا جعل وظيفته عالمية في تقرير القيمة الجمالية . إن هذا التوجيه نحو الابتكار غريب على ضوء عمل ياوس المركز في الأدب الوسيط ، وبينما كان غالبية الشكلانيين متأثرين بالتطبيقات الأدبية الحالية التي تركز على تدمير اصطلاحات العصور الماضية ، كما يعلم ياوس ، فقد بدا أنهم يقدرون الأعمال التي تتوافق معهم والمختلفة عن المعايير التقليدية .

وخلال العصور الوسطى ،على سبيل المثال ، فإن الطلب في مجال الإنتاج الفني قد ركز على إعادة بنى محددة اكثر من تدميرها . ورغم أننا في مجال استعادة قيمة الأعمال المختلفة عن المعايير السائدة ، فإنه من المشكوك به أن هذا النوع من الأحكام قد تم الانصياع له طويلا .

إن التأكيد على الجدة يبدو جزءاً من التحامل الحديث ، وربما يرتبط باختراق آلية السوق في الحقل الجمالي . وقد دخلت الاصالة والنزعة فيمابعد إلى التصنيف التقييمي . ومن الممكن جدا أن التغييرات في نظام الإنتاج - من الاقطاعية ، مع التأكيد على التسلسل الهرمي والانتظام والتكرار ، إلى الرأسمالية بإيديولوجية الإبداع . ومتطلباتها لتثوير الإنتاج - لعبت دورا كبيرا في الخلق وفي استقبال الفن كذلك . إن نزعتنا تجاه الجديد أو المتكامل ، بكلمات أخرى ، له علاقة بـ « أفقنا » أكثر من الفكر أو التوقعات التي وجدت في عصور ماضية .

نحو تاريخ أدبي جديد :

لقد اعتمد ياوس كثيرا على الشكلانية الروسية في مجال هام آخر ، في تخطيط اهتمامه بكتابة نوع جديد من التاريخ الأدبي ، فقد تبنى فكرة الشكلانية لتسلسل الأدب زمنيا . وهناك ثلاثة أشكال من المناقشات الشكلانية كانت موضع اهتمام من قبله . الأولى استخدام مبادىء تسلسل التطور في التاريخ الأدبي ، لذا بلغت الإمكانات حدها الاقصى لربط التصنيفات الجمالية والتي هي نادرة في التقاليد التاريخية ، بربطها أكثر بالتسلسل العام .

والثانية إن تاريخ الشكلانية يحد من السيطرة الغائية التي تعتمد عليها غالبية التواريخ الأدبية . وبدلا من قراءة أحداث الماضي من زاوية ملائمة الغايات فإن المنهج التطويري يفترض « أشكالا جديدة للإنتاج الذاتي الجدلي » (3) .

ولهذا المنهج فائدة اضافية في تبسيط معيار اختيار الأعمال .

إن المعيار هنا هو العمل كشكل جديد في التسلسل الأدبي ، وليس إعادة الإنتاج الذاتي ،للأشكال البالية ، والأساليب الفنية والعقائد والتي تتسلل إلى الخلفية حتى في اللحظة الجديدة من التطور حيث تصبح « مدركة » مرة أخرى .(ص33) .

وأخيرا وبسبب أن الجدة تفترض معيارا جماليا وتاريخيا ،فإن تاريخ الأدب الشكلاني جمع الدلالات التاريخية والفنية وهكذا وفق بين الخصومة التي كان ياوس معنيا بها ،وإن التقدم في المجال الأخير يمكن أن يكون خياليا وذلك للتغلب على الانفصال بين التاريخي والجمالي ،وقد تم تعريف الأول باصطلاحات الثاني .وإن عدم رضا ياوس عن التاريخ الأدبي الشكلاني مسّ مواضيع مختلفة . وبالنسبة إليه فإن مجرد وصف التغيير في البنى ، الأساليب أوالأشكال غير كاف لتحديد وظيفة العمل ضمن تسلسله التاريخي .ولتقرير هذه (الوظيفة) ، بتوخي الاعتراف بالمشكلة التي تركت في الخلف حيث العمل الجديد في التسلسل التاريخي هو الجواب ،وعلى المفسر تسخير خبرته في هذاالمجال ،حيث أن الأفق الماضي للأشكال القديمة والجديدة ، المشكلات والحلول تدرك فقط من خلال توسطها ضمن أفق الحاضر للعمل المستلم . (ص 34) .

ويمكن لهذا الاعتبار أن يخدم بشكل جيد في شرح كيفية فهمنا للنص ، ولكن كقاعدة للتأرخة فإنه ليس عمليا .فبتقديم الذاتية والمعيار الغامض للخبرة ،فإن ياوس قد بنى بالفعل بناء فوري الزوال في كتابة التاريخ الأدبي .حيث أن الماضي معترف به « من خلال توسطه الاضافي ضمن أفق الحاضر» ،
وحيث أن أفق الحاضر يفترض به التغيير باستمرار ، لذا فمن الصعب فهم كيف يصبح نموذج التتابع الزمني المعدل قاعدة لأي شيء والاكثر لتواريخ أدبية سريعة الزوال .وعلى الأقل فإن هذا المنظور لايترك أثراً على التغيرات الملاحظة من الافتراضات المبكرة والخاصة بالضرورة لتشييء آفاق الماضي .وهنا فإن ياوس يستدعي الخبرة ، ليست المحايدة ،الخاصة بالمفسر ، حيث يعرّف كتابة التاريخ الأدبي حسب طريقة جادامير على أنها « آفاق مدمجة » لا كما وصفها الموضوعيون في عصورهم المتلاحقة .

إن الزمنية التي طورها ياوس عن نموذج التطور تكمل من خلال النقل الجديد

للتاريخ الأدبي بأوجه آنية . وفي هذا المجال فإنه يقترح أن يقوم مؤرخو الأدب بفحص « المقتطفات النموذجية » المختارة من الحياة الأدبية للتحقق من أي من الأعمال في أي فترة زمنية محددة تقع خارج الأفق ، وأي الأعمال تبقى غير متميزة . ومع هذا الإجراء يمكن إنتاج بنى متنوعة تكون فاعلة في لحظات تاريخية معينة ، وبمقارنة المقتطفات النموذجية الانية بالبنى السابقة أو اللاحقة ، يمكن تقرير كيف أن التغير الأدبي في البناء يتمفصل في أي وقت .

ويعتمد ياوس على دعم مفاهيمي من جانبين لتطوير تلك النقاط ، الأول هو فكرة سيغفريد كروسر عن المزيج أو وجود الأشكال المتعاصرة ، في أي لحظة تاريخية .

إن هذه الأطروحة مثمرة بالنسبة لياوس لإمكانية استخدامها لدعم المخطط التطويري الشكلاني ، في أي وقت يقوم الرواد الطليعيون بحركة في المحيط الأدبي . إن أي عمل « من سقط المتاع » أومن الأدب «الاعتيادي » في ذلك العصر يمكن تصنيفه استنادا إلى درجة عدم التعاصر ، بينما تلك الأعمال المعاصرة تعتبر مرتبطة بأفق التوقعات . وإن الأعمال « المرتبطة » أصولا بالماضي تمتزج مع تلك الأصيلة في حينها في كل مقتطفات نموذجية تاريخية . إن تبني اطروحة كروسر يسمح لياوس في تطوير تاريخانية الأعمال كوظيفة لنقطة تقاطع الزمنية والأسطح المتزامنة : إن تاريخانية الأدب تقع في مسقط الضوء تماما عند تقاطع الزمنية والتزامن » . (ص37) .

والنظرية الأخرى التي كيفها ياوس جزئيا مشتقة من اللغويات البنيوية ، وخاصة ان تلك كانت مطبقة على الأدب من قبل رومان جاكوبسون وجوري تاينيانوف والأدب في نظرهما نظام مماثل للغة . رغم أن الباحثين استخدموا المناهج المتزامنة لأغراض موجهة ، وإن وصف التزامن المطلق مستحيل حيث أن تصور أي نظام يستلزم تحديد ما قبل وما بعد . وهكذا فإن المنهج المتزامن مفيد للمساعدة في تحديد الأشكال الثابتة والمتغيرة ضمن النظام . كما يشير ياوس إلى ذلك :

ـ والأدب كذلك نوع من النحو أو التركيب ، بثبات نسبي في علاقاته ، إن ترتيب الأجناس التقليدية وغير المعبّرة ، ومعايير التعبير ، وأنواع الأنماط ، والأشكال البلاغية تتعارض مع هذا الترتيب المعبر عن عالم متغير من السيمائيات هي : المواضيع

الأدبية ،النماذج الأوفى ، الرموز ، والمجازات (ص 38) .

إن اختيار المقتطفات النموذجية لغرض التفحص توفر وسائل لقراءة التاريخ الأدبي تتجاوز العلاقات الاحصائية المتبادلة وتتجنب النزوات الشخصية . وبدلا من ذلك فإن التاريخ الفعال يعد دليلا فاصلا لمؤرخي الأدب باعتمادهم على « ناتج الأحداث » وعلى « ما يتم إنشاؤه من منظور الحاضر من تماسك للأدب كما قبل تاريخ للإعلان الحالي »(ص 39) .

إن التاريخ الأدبي يستند على الزمنية ولحظات التزامن وأن تفصيلهما لايزال قاصرا لأنهما قابعان في الحقل الأدبي . ويمكن أن يعززا فكرة أن التاريخ الأدبي يمكن فهمه وكتابته مستقلا عن التطورات الاجتماعية . وإن آخر مقترحات ياوس في مخططه لاستقبال التاريخ الموجه يحاول إقامة ارتباطات بين الإنتاج الأدبي والتاريخ العام . وهذه المشكلة في الواقع هي جانب آخر من الموضوع المركزي في المقال « المثير » ، وتحديدا العلاقة بين الجمالية والتاريخ ،حيث أن ياوس وبرغم التسلسل التطوري بقي بشكل أساسي بنيويا جماليا . وإن السؤال المركزي للنموذج قد تمت صياغته من قبل ياوس كما يلي :

إن كان بالإمكان من ناحية فهم التطور الأدبي ضمن تغير النظم التاريخية ، ومن ناحية أخرى فهم التاريخ الذرائعي ضمن إجراءات الارتباط بالظروف الاجتماعية ،لذا ليس بالإمكان وضع « التسلسل الأدبي » وعدم « التسلسل الأدبي » ضمن علاقة تسوّر علاقة الأدب بالتاريخ دون إجبار الأدب على حساب شخصيته كفن للقيام بوظيفة مجرد النسخ أو التوثيق ؟ (ص 18) .

لقد لعبت ملاحظتان دورا في الإجابة على هذا السؤال ، الأولى تتعلق بالاختلاف بين الحدث الأدبي والوقائع التاريخية . مقارنين (إدراك) شريتن مع الحملة الصليبية الثالثة ـ

وكلاهما أحداث متعاصرة ـ ويدعى ياوس أن الحدث التاريخي ليس له نتائج مستمرة لا يمكن تجنبها ترتبط بأحداث سياسية . و « يمكن أن تستمر ويكون لها تأثير فقط إذا جاء جيل بعدها يستجيبون لها .

ـ إذا كان هناك قراء يكيفون العمل السابق أو الكاتب ويحاولون تقليده ، أو التفوق عليه أو تفنيد كتاباته » (ص 22) .

ولاستخدام هذه المعيارية في تمييز الأدب والتاريخ فإن ذلك بسيط جداً ، فنتائج الحدث التاريخي تستلزم الاعتراف بأي وقائع على أنها « حدث » وذلك أيضاً يعتمد على حكم « القراء » أو المراقبين . ومن وجهة نظر الاستقبال يبدو أن ذلك ليس تمييزاً بين الأحداث التاريخية والأدبية .

ويبدو أن ياوس قد أقر بخطئه في مقالة بعنوان « تاريخ الفن والتاريخ الذرائعي » (نحو جمالية الاستقبال ص 46 — 75) وفي هذا النموذج حاول تطبيق استراتيجية مختلفة لإيجاد نفس التمييز ، ويقول :

ـ تختلف الأعمال الأدبية عن الوثائق التاريخية الصرفة بدقة لأنها تعمل أكثر من مجرد كونها مستندات خاصة فيما يخصّ الزمان والبقاء « للحديث » إلى المدى الذي تحاول فيه حل مشكلات الشكل أوالمضمون لذا فإنها تمتد لما وراء تذكارات الماضي الصامتة . (ص 69)

وهنا يقيم ياوس خطوطه بشكل مقصور جداً ، حيث أن الأدب يبقى « يتحدّث« إلينا ولا يستبعد شخصيته الوثائقية . وفي الحقيقة ربما تكون شخصيته الوثائقية هي التي تسمح له « للحديث » وبرسم هذا التمييز ،فإن ياوس يهدف لوضع الأدب ثانية في ذلك العالم السحري حيث القيم غير المحددة بزمن تتحدث إلى حالة الإنسان المتناهية . ويعد سلوك ياوس الثاني في التعامل مع الارتباط بين الأدب والتاريخ العام مؤشراً لاسهام هام في عمله النظري .وقد ادعى بان الجماليات السابقة للإنتاج والوصف تسهم في إنشاء هذا الارتباط وجعل الأدب تابعاً للتاريخ .لذا إما ان يصبح الأدب انعكاساً مؤثراً للتاريخ أو نموذجاً لنزعات أكثر عمومية .وعلى الضد من ذلك فإن ياوس أكد على « الوظيفة التوليدية الاجتماعية للأدب » (ص 40) .

وفي هذا السياق فإن أفق التوقعات افترض دلالة جديدة .وكبناء اجتماعي فإنه يضم ليس فقط معايير وقيماً أدبية ولكن أيضاًرغبات وطلبات وآمالاً .لذا فإن العمل

الأدبي يستلم ويقيم « إزاء الخلفية لبقية اشكال الفنون وكذلك مقابل خلفية الخبرة الحياتية اليومية » (ص 41) .

وبهذا الصدد فإن للعمل امكانية لعب دور فاعل في استقباله باستدعاء ومساءلة وتعديل الاصطلاحات الاجتماعية عبر الشكل والمضمون .

وكتصوير فإن ياوس يستحضر النموذج الشهير لمحاكمة نص رواية (مدام بوفاري) حيث اتهم فلوبير بنشر الفساد ،على الاقل في جزء منها بسبب عدم فهم استخدامه المبتكر لنمط التحرر غير المباشر . إن دلالة الاسلوب الفني في هذه الحالة تكمن في كونه يساعد بل ويطالب ويسائل العادات الاجتماعية .

ـ حيث إن الاسلوب الفني الجديد يحطم الاصطلاحات الروائية القديمة ـ فإن الحكم الاخلاقي للشخصية الممثلة هو دائما فاصل ومؤكد في التصوير ـ لقد كانت الروايةقادرة على التجذر أوطرح اسئلة جديدة عن التطبيق العملي المعاش ، والذي من خلال المسالك سبب الأحداث الاصلية للاتهام ـ يحتج بانه فاسق ـ يتراجع إلى الخلفية .(ص 43) .

وبهذا التصوير اراد ياوس شد الإنتباه إلى جانب جوهري من الأدب والذي أصبح لسوء الحظ مهملاً من قبل معظم الباحثين ،فالأدب يؤثر في المجتمع ،وهو موضوع أصبح موضع اهتمام الكتاب .وبالتأكيد فإن الاستقصاء في هذا الحقل يتم إنجازه بملء الفراغ في الابحاث ولاستغلال هذا الجانب من الاجراءات الأدبية فإن الباحثين سيكونون قادرين على توضيح الوظيفة الإنعتاقية للأدب أثناء ارتباط الاصطلاحات المعادية والتي جاهد ياوس لترويضها :

ـ إن الفراغ بين الأدب والتاريخ ، بين المعرفة الجمالية والتاريخية يمكن ان يمتد إذ لم يوّصف التاريخ الأدبي اجراءات التاريخ العام بإنعكاس أعماله مرة اخرى ،حين يكتشف من خلال « التطور الأدبي » الوظيفة التوليدية الاجتماعية التي تخص الأدب والتي تنافس الفنون الاخرى والقوى الاجتماعية في انعتاق الإنسان من قيوده الطبيعية والدينية والاجتماعية .(ص 45) .

وهكذا فإن اثارة ياوس مرة اخرى نموذجه (الشيلليري) وتقترب من الدعوى للانعتاق .

ما وراء الاثارة :

إن مقال ياوس « المثير »والذي احتل جزءا كبيرا من هذا الفصل يعود السبب فيه إلى الدروس الرئيسية عن نظرية الاستقبال ذاتها . وفي المانيا الغربية لم يحظ مقال في نظرية الأدب خلال عشرين سنة الماضية ما حظي به هذا المقال من اهتمام . فقد أصبح مناسبة لبينات مختلفة ،ونقاد ومتابعين ،وقد أفرز أبحاثا ودراسات وكذلك اجابات صحفية . وبالتأكيد فقد تم تبني الاصطلاح من غير المتخصصين أيضا . وكما أشار ياوس إلى ذلك في مقال له في منتصف السبعينات :

« إن فائدة الاثارة تستند على الأفق العالي للتوقعات » باستخدام معيار استقباله كمؤشر رئيسي للدلالة . وبعد ذلك يجب دراسة مقال « الاثارة » باعتباره وثيقة دالة على نظرية الأدب الالماني خلال العقود القليلة الماضية .

وقد امتد تأثير هذا النموذج إلى باحثين آخرين عدا ياوس ،حيث ان ظهور (تاريخ الأدب كاثارة) في عام 1970 شكل نقطة حيوية في أعمال ياوس النظرية . وبعد ذلك تحولت اهتماماته بعيدا عن أولئك الذين اخذوا بإعلانه المثير . فقد استبقى اهتمامه بالتاريخ في أعماله اللاحقة كتأكيد على استقصاء التفاعل بين القارىء والنصوص . ولكن في السبعينات أولى اهتماما كبيرا بالشكلانيين الروس . فآراؤهم في الإدراك والتغريب وكذلك النموذج التطويري لتاريخ الأدب تراجعت إلى الخلفية ولم تعد تذكر الا نادرا . كما تضاءل أيضا مفهوم أفق التوقعات . رغم ان ياوس استمر في تقديم هذا التصنيف في تحليلات الأعمال الفردية واستقبالها ،غير ان المفهوم أصبح نادرا ما يستعمل في المقالا ت النظرية المركزية في كتابه الرئيسي لتلك الفترة : (الخبرة الجمالية والتأويل الأدبي) . وبالتأكيد كان هناك تحول رئيسي في موقف ياوس الاجمالي ويلاحظ

ذلك منذ بداية 1972 في المنشور (اعتذار صغير للخبرة الجمالية) حيث لوحظ في هذا العمل الصغير ان أفق التوقعات وتأثير الشكلانيين الروس قد تضاءل دورهما .

جمالية السلبية :

إن هذا الرفض الضمني لأعماله المبكرة يبدو مرتبطا بالتخفيض العام لما أشار اليه ياوس « بجمالية السلبية » . مستجيبا في ذلك لمطبوع ثيودور ادورنو المنشور بعد وفاة مؤلفه (النظرية الجمالية)في 1970ـ بالنسبة لياوس نموذج النظرية السلبية للفن ـ اعاد دراسة تضمينات « سلبيته »كذلك .

ولكن الذي ازعج ياوس فيما يخص نظرية ادورنو انها سمحت بالوظيفة الاجتماعية للفن فقط حين يرفض العمل الفني المجتمع المحدد الذي انتجه . وبذلك لايترك فرصة للأدب الإيجابي والتقدمي . حيث ان الأدب بشكل عام محدد بمعارضته للتطبيقات الاجتماعية ، وبشخصيته « الجمالية » بالاضافة لذلك فإن تلك النظرية تهدف إلى تطوير مفهوم « صفوة الرواد الطليعيون » في الفن عبر تثبيت وظيفة عدم الاتصال للثقافة الاصلية . فالفن وحدة يقف بصلابة مؤكدا ذاتيته بوجه الثقافة المادية ، ويصبح « برنامجا للتطبيق العملي الاجتماعي » بإزاحة نفسه عن التطبيقات (ص 349) ، وبذلك يقطع ارتباطه باللغة

« الطبيعية » والصور التي يمكن حسب رأي ادورنو ان توثق الفن . وحتى اولئك الفنانين الذين يبدون خارج هذا النموذج مجبرون على مواءمة نمط اجتماعي غريب :« لدى الفنانين ذوي الموهبة العالية مثل بيتهوفن أو رامبرانت ، فإن حدة الوعي بالواقع مرتبطة بالانفصال عنه » (ص 21) .

ولعل أكثر اعتراضات ياوس هو افتراض ادورنو الفصل الحاد بين الفن والمتعة أو السعادة :

ـ إن التركيز على المتعة الذاتية في العمل الفني تعالج الحالة التي تتحرر من الخبرة

التجريبية كاجمالي الوجود للآخر ، وليس الخبرة التجريبية بذاتها . وربما يكون شوبنهاور أول من ادرك هذا . .

إن السعادة مقابل العمل الفني هي حالة هروب مفاجىء ، وليست جزءا صغيرا من ذلك الذي ينبثق منه الفن ، إنها دائما عفوية واقل أساسية بالنسبة للفن من سعادة الإدراك ، إن مفهوم السعادة الفنية كانشائية يجب ان يلغى . (ص 30) .

إن فكرة ادورنو عن الفن ، كما يقول ياوس ، تتجنب مواجهة الوظيفة الأساسية للفن عبر العصور . وهي غير قادرة على تقدير القيمة الفنية لعدد كبير من الأعمال الأدبية من ملاحم البطولات في العصور الوسطى إلى كلاسيكيات الأدب الإيجابي ، حيث ضم كل ذلك إلى مطحنة السلبية الثابتة ، وقد انتهت جمالية ادورنو بوعظ طهرانية النخبة التي عزلت وبفعالية الفن عن أي شيء عدا دوره الشكلاني غير المباشر .

ويتشارك ادورنو بهذه السلبية مع العديد من نظريات الفن والأدب في القرن العشرين . فجماليات ياوس التي حددها مع مجموعة (TelQuel) و على سبيل المثال ، مماثلة لذلك بالرغم من نقدها الاقل تركيزا . إن التراث الأحادي للقرن التاسع عشر ملخص في مقولة « الفن للفن » ، وقد وجدت هذه المقولة في الجماليات المادية لهذه المجموعة لتثبيت الأعمال التي تقف مناقضة للسيطرة الاجتماعية غير ان حالة عدم التوفيق لهذه النظرية تم شراؤها بسعر الغياب التام للفعالية .

ولا يمكن للمرء ان يرى كيف ان وصفة السلبية المطلقة التي تنكر توصيفات الحالة الاجتماعية ـ والتي تعد حكمة عظيمة للجماليات السلبية مثل مجموعة (TelQuel)
(ـ تصبح برنامجا جديدا مثبتا للتطبيق الاجتماعي .
(الإعتذار ص47) .

إن هذه الأحادية مرتبطة ايضا الآن بنظريات الشكلانيين الروس .

إن الاهتمام المقصود بالإنجازات الابداعية ، وإدراك التغريب رغم انها ليست بالضرورة تعزل ارتباط الأدب بالتأثير الاجتماعي ، فإنها تعتبر إن الأدب مدرك ومقيم فقط إزاء العامل الاجتماعي أو التلقائي و / أو الخلفية الأدبية : وإن الشكلانية الروسية

ثبتت مجموعةمن نفس السلبية التي وجدت عند ادورنو أو مجموعة (TelQuel)

وعلى الرغم من ان نظرية الاستقبال استندت على تحطيم آفاق التوقعات . فقد لاحظ ياوس هذا الضعف في عمله المبكر حين قبل بالطبيعة الجزئية من وصفه السابق للخبرة الجمالية ، إن جماليات الاستقبال تتشارك مع الزهد الفني والتأملي والمعايير الانعكاسية للتأمل (ص 55) ، وثانيا وعبر التوجيه الاستقلالي للفن فإنه يرفض ليس فقط اهمية دور الفن ما قبل الاستقلالي ولكن ايضا مجموعة الوظائف التي للفن أو التي يوحي بها :

واستنادا لهذه النظرية (جماليات الاستقبال) فإن خلاصة العمل الفني تستند على تاريخانيته ، وهي تنجم عن استمرار الحوار مع العموم ، وإن العلاقة بين الفن والمجتمع يجب ان تتحقق ضمن سؤال وجواب جدليين ، وإن تاريخ الفن يحوز كماله في تغيير الأفق بين التقاليد الطبيعية والاستقبال المدرك للكلاسيكية المتأخرة واستمرار تشكل المعيار . إنها تتشارك مع نظرية التطور للشكلانيين وكذلك مع جماليات السلبية وجميع النظريات الموجهة نحو الانعتاق (وبضمن ذلك الماركسية) . في تحريم أولوية الأحداث الجديدة ضد تلك الناجمة عن الاجراءات السلبية أو الاختلاف ضد المعنى المؤسس أو الإيجابي ، وإن تلك البنى كافية للتاريخ وللدور الاجتماعي للفن بعد ان وصلوا إلى الاستقلال ، ولكن أولئك لم يصلوا . . . لا تخاذ موقف إزاء الوظيفة العملية والاتصالية ومعيار الوظيفة المنشئة في موقع الفن ما قبل المستقل .
(الإعتذار ص 50- 51) .

إن الاطروحة المركزية في مقال « الإثارة » تستبقي نفاذية محدودة كما في بداية 1972 . وفي الواقع فإن ياوس ها هنا يزيح أفق التوقعات من مركز جمالياته . فإذا كان الفن المستقل وحده كافياً لإشاعة الوعي عبر السلبية ، فإن تدمير التوقعات لا يمثل معيارا جماليا ، ولكن في حالة خاصة واحدة وعبر تاريخ زمني طويل معقد من الخبرة الجمالية .

إعادة تقديم المتعة :

وما يعارضه ياوس في هذه الجمالية للسلبية هو بشكل رئيسي الخبرة الجمالية . فهو يذكرنا بحقيقة بسيطة في ان معظم الاتصال مع الفن يكون بسبب ال (GENUSS) . وهذه الكلمة لها معنيان باللغة الالمانية ، ويريد ياوس ان يضمّن كلا المعنيين في مفهومه . وفي الاستعمال الشائع للكلمة يمكن ترجمة (لثةعسس (بالمتعة أو السعادة ، رغم ان المعنى القديم للكلمة يجعلها ضمن سياق الاستخدام أو الاستعمال . وقد أشار ياوس إلى ان الفعل من الكلمة قد استخدم بشيوع في القرن الثامن عشر ليخدم معنى « استخدام شيء ما » .

وفي كلا المعنيين للكلمة فإنهما تضمنتا الاشتمال على بذور التطور في المستقبل والإيحاء بالفائدة في الفن ، رغم إهمال التقاليد الجمالية لها . ولعل مما له أهمية بالنسبة إلينا هو إنحسار أهميتها خلال القرنين الماضيين . بينما الخبرة الجمالية اعتبرت في فترة حائزة على الوظيفة الاتصالية والإدراك الشرعي ، والفنون المتأخرة والنظريات فصلت بين تلك الأدوار والمتعة المحمولة بالسلوكيات الثقافية المرتبطة بالذهنيات الضيقة للطبقات المتوسطة الطموح .

ـ والآن فإن قص فعاليتها الاتصالية والإدراكية ، فإن المتعة الجمالية تبدو إما عاطفية أو ذات رقة تلقائية ضد الإزاحة بنماذج ذات ثلاثة مستويات من فلسفة التاريخ ، أو في نظرية الجمالية المعاصرة كخلاصة لسلوك يعتبر متعلقاً بما هو قديم حين يتم تبنيه مقابل الفن الكلاسيكي ويستبعد بسهولة الفن الحديث خطوة خطوة . (ص 26) .

إن طموح ياوس يكمن في تحدي هذا التقليد بإعادة الخبرة الجمالية الأساسية إلى مكانها الصحيح في مركز نظرية الأدب . ولم تهمل نظرية القرن العشرين أو المعالجات تماماًمشكلة المتعة والفن . ولعل أكثر الكتاب الذين عالجوا هذه المشكلة من منظور إيجابي

كان رولاند بارت في كتابه (متعة النص) ـ 1973 ، غير ان ياوس عارض بارت نظراً لإذعان الأخير لجماليات السلبية ، ورغم ان بارت دحض الفكرة المبسطة في جعل جميع المتع الجمالية بمثابة ادوات بيد الطبقة الحاكمة ، فإنه فصّل الخبرة الجمالية إلى متعة وسعادة ـ متعة مثبتة ومنفية على التوالي ـ وأعاد تقديم الإزدواجية إزاء الفن الذي شكل النقد منذ افلاطون . وخلص ياوس إلى القول إن كتاب بارت يدعم المتعة للباحثين فقط :

ـ ليس مصادفة ان دفاع بارت أزاح المتعة الجمالية إلى متعة تقع ضمن تجارة اللغة .

حيث أنه فشل في فتح الكفاية اللغوية الذاتية العالمية بحسم كاف إزاء عالم التطبيق الجمالي ، إن سعادته القصوى تبقى في النهاية إعادة اكتشاف إيروس لعالم فقه اللغة التأملي ومحافظته غير المشوش عليها :«جنة الكلمات » (ص 30) .

ولتجنب النتائج الضارة للجمالية السلبية فإن ياوس يقدم معالجة مختلفة بعض الشيء . فهو يفهم المتعة على أنها عمل معاكس ولكن ليست بالضرورة متعارضة مع الفعل أو الإدراك ، ولكن يجب فصلها عن المتعة الجمالية الظاهراتية . وتأسيساً على مواءمة لودفيج جيزيز لعمل موريس جيجر حول المتعة الجمالية وكذلك على مناقشة سارتر للتخييل ، يقرر ياوس أن المتعة الجمالية تتضمن لحظتين . الأولى تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام غير تأملي من الذات للموضوع . والثانية غريبة بالنسبة للمتعة الجمالية إذ تتضمن «اتخاذ موقف يؤطر وجود الموضوع ويجعله جمالياً »(ص 30 — 31) وهكذا فإن السلوك الجمالي يتضمن مسافة بين المراقب والموضوع .

وهذه المسافة الجمالية بالنسبة لياوس سلوك ابداعي : في التأمل ا لجمالي فإن المراقب ينتج موضوعاً تخييلياً ، وقد وصف جيزيز هذه الخبرة للجمالية كتأرجح بين المتعة الأساسية وموضوعها . وبالاصطلاحات الكانطية يمكن للمرء أن يفكر بحركة بين الذات والموضوع التي بموجبها نحوز على «فائدة من عدم استفادتنا » (ص32) . وحاول ياوس القبض على المتعة الجمالية من خلال مقولة:« المتعة الذاتية في متعة الآخر» .

مع هذا الإصطلاح اراد ياوس التأكيد ليس فقط على الحركة التقدمية والتراجعية بين الذات والموضوع ، ولكن أيضا على « الوحدة الأساسية للإستمتاع بالفهم وفهم المتعة » (ص32) . والمتعة كلمات أخرى يجب الا تنفصل عن وظيفتها العملية الموجهة للإدراك ، وهي مع هذا المفهوم للخبرة الجمالية في الذهن فإن ياوس يستمر في التحليل التاريخي « للتصنيفات الحيوية الثلاثة للمتعة الجمالية وهي : انتاجية الخبرة الجمالية ، استقبالية الخبرة الجمالية ، اتصالية الخبرة الجمالية . وأولى تلك التصنيفات تشير إلى الجانب الإنتاجي للخبرة الجمالية ، تلك المتعة التي تكبح بممارسة المرء لقدراته الإبداعية . ولكن الذي أثار اهتمام ياوس أثناء مناقشته لهذا المفهوم هو التطور الذي استمر من العهود القديمة حتى الآن .

واستناداً للتسلسل الهرمي الأرسطي للمعرفة فإن التصنيف الأول كإجراء انتاجي يبقى مساعداً للفعالية العملية أو التطبيق في العالمين القديم والوسيط . رغم أنه كان بمثابة قدرة فاعلة متكاملة (ص 46 — 47) . ولكن التغيير في الآراء العالمية في العصر الحديث أسهَم في ملازمة التحوير في فكرة إنتاجية الخبرة الجمالية . وبدلا من الإشارة إلى قدرة التقليد للإنجاز سابق الوجود ، أصبحت تدريجياً محدّدة بخلق عمل يجلب الكمال مستقبلاً ، أو على الأقل المظهر الجميل للإنجاز (ص49) . وباستخدام ليوناردو دافنشي كما قدمه بول فاليري كطراز قديم لمفهوم الإنتاجية هذا ، فإن ياوس يشير إلى المظهر البنائي والذي هو أكثر من كونه تقليداً للحقيقة ، فالإنتاجية هنا«إدراك يعتمد على ما يمكن للمرء أن ينجزه بشكل من العمل يحاول ويفحص لغرض جعل الفهم والإنتاج متوحدين » (ص51) .

والخطوة الأخيرة على طريق الاستقلالية استلزمت في هذه النهضة التخلي عن الإنتاجية ـ خلق الكمال لا إعادة إنتاجه ـ وقد أخذ بذلك في « الثورة الأدبية للقرن

الثامن عشر » (ص52) .

وفي القرن التاسع عشر فإن العمل الفني أصبح نموذجاً لفعالية غير مستبعدة ، خاصة في كتابات ماركس المبكرة . وإن التغيير الذي لاحظه ياوس في القرن العشرين جعل من الإنتاجية وظيفة للمشاهد كما هي للفنان ، مع استبعاد الجمالية الميتافيزيقية اللانهائية ، واصبح الفن محدّداً بالغموض والإبهام . وأصبح العمل الفني موضوعاً غامضاً حسب تعبير بول فاليري حيث بناؤوه وإدراكه يعتمد على المستسلم أو المراقب وكذلك المنتج .

وبهذه الطريقة فإن ياوس يعيد تأرخة استقباله الجمالي المبكّر ، الذي يوصف الآن كنظرية واضحة وضرورية للتعامل مع فكرة الإنتاجية المعدلة هذه .

استقبالية الخبرة الجمالية :

ان اعتماد الإنتاجية على الاستقبال في الفن الحديث يعني بأنه يلتقي مؤخراً مع التصنيف الثاني لياوس للثالوث الجمالي ،وتصنف استقبالية الخبرة الجمالية بأنها إدراك جمالي فهي تشير الى الجانب الإستقبالي للخبرة الجمالية . ولتفصيل تاريخها ،يقوم ياوس بتفحص عدد من النصوص النموذجية حيث الملاحظات والإدراك وخاصة الطبيعة التأملية تلعب دورا هاماً . وبهذه الطريقة يأمل في تطويق أو على الأقل تقليل المشكلة التأويلية في محاولة لإدراك ماهية تاريخ الإدراك وفي العالم القديم حيث الجمالية والفضول النظري لم يكونا منفصلين عن بعضهما ،فإن الجمالية ، استلزمت تقديم الأحداث بمعنى مزدوج بقصد التصوير والإستحضار . حيث ان القدماء لم يقيموا تمييزا انطولوجيا بين الأحداث المبكرة واللاحقة ،ولم يكن هناك ترتيب أو تسلسل هرمي للحظات في هذا التقديم . وفي المشاهد الخاصة بترس أخيل والتي اتخذها ياوس قضيته التصويرية ، فإن كل صورة تضمنت جماليتها . « حيث ان التردد الإمتاعي يتم بحضور الاعلان التام ، لذا فإن استقبالية الخبرة الجمالية هنا تعبر عن مفهومها الأعلى »(ص 67) . وعلى الضد

من ذلك فإن استقبالية العصور الوسطى المسيحية تصنف تحت صيغة « الشعرية المرئية » حيث ان الخلاف بين الشكل والدلالة ينشىء الخبرة الاستقبالية الأساسية .

وحسب رأي ياوس وكما يقول بترارك يمكننا تلمس بداية شكل جديد لاستقبالية الخبرة الجمالية . فمن ناحية هناك الأعمال الداخلية للروح ومن ناحية أخرى جمال العالم الطبيعي يصبح ذاأهمية متزايدة للجانب الاستقبالي من الخبرة الجمالية . ومما له دلالة كبيرة يعزى الى اجراءات التغيير هذه في استقبالية الخبرة الجمالية والمتأتية عن انفصال العلوم عن الجماليات : فالعلوم ، في دورها الحديث كمصنف للظاهرة الطبيعية ، لم تعد تتعامل مع الخبرة الإجمالية للطبيعة ،وتم التخلي عن هذه الوظيفة للجماليات .

ان ذروة هذا التطور قد حدثت اثناء الحركة الرومانتيكية . مع قلب البرنامج الأوغسطيني والذي تم التخلي عنه عالمياً ،فإن مشاهد الطبيعة والمذكرات الشخصية اصبحتا القطبين اللذين ربما امسكا باستقبالية الخبرة الجمالية الجديدة . ولكن زيادة أهمية الطبيعة التأملية الخارجية يجب الا تفهم على أنها « استمتاع غير تأملي لما هو متوفر في اليد » (ص 81) . كما كان عليه الحال في العالم القديم . بل وكما أشار الى ذلك شيللر وضمّنه في مفهومه عن العاطفي ،إنه أوان عاطفة الحنين للبراءة المفقودة ، وهكذا فإن استقبالية الخبرة الجمالية تعطي دفعا لتصاعد نوع جديد من الخبرة بشكل التذكر ، وهذا أول اكتشاف لهيئة استقبالية الذاكرة والتي بدورها تخدم كجسر لاكثر التعديلات معاصرة في الخبرة الإستقبالية .

ان تلك الأشكال الحديثة لاستقبالية الخبرة الجمالية يقدمها ياوس كمتغيرين متنافسين . الأول له وظيفة لغوية نقدية ويرتبط بفلوبير وفاليري وبيكيت والان روب غرييه ، بينما الثاني يحوزعلى وظيفة « كونية » (ويمكن القول ايضا بأنها « كوميونية » أو « تصنيفية ») ومشخصة من خلال بودلير وبروست . والمتغير الأول ، وحسب رأي ياوس ، يمتلك نزعة لتدمير أومساءلة جميع مكونات استقبالية الخبرة الجمالية وكذلك الإتصالا ت بشكل عام ،وهكذا فإنه يلغي ضمنياًجميع امكانيات الخبرة الجمالية . وللبقاء مع عدم رضاه العام مع جمالية السلبية ،والتي ترتبط بها هذه النزعة ،حاول التشكيك بهذا الفرع من التقاليد الحديثة بينما بقي وبذات الوقت

متمسكاً بنظرية بروست كنموذج مفضل يحتذى به . وما وجده مثيراًفي بروست هو إعادة تقديمه للوظيفة المعرفية لاستقبالية الخبرة الجمالية عبر التأمل الرومانتيكي للذاكرة .

وبالتأكيد فإن ياوس شاهد نزعة أساسية حيث أن فترة منتصف القرن التاسع عشر كانت معنية بإعادة توجيه الإتهام للدور الواعي للفن .

وعلى الضد من الفكرة الشائعة من ان الفن قد تراجعت اهميته ، فإنه يفترض بان المهمة الموكلة للخبرة الجمالية لم تتعاظم ابداً .

وفي هذا السياق فإن الخبرة الجمالية عند مستوى استقبالية الخبرة الجمالية اضطلعت بمهمة التنامي خطوة خطوة نحو عزل الوجود الاجتماعي والذي لم يكن له وجود سابق في تاريخ الفنون : لمواجهة انكماش الخبرة واللغة المساعدة « للصناعة الثقافية » من خلال الوظيفة اللغوية والنقدية الخلاقة للإدراك الجمالي . على ضوء الأدوار الاجتماعية الجمعية والمناظير العلمية ، فإن مثل ذلك الإدراك كان يجب ان يحافظ على خبرة عوالم الآخرين وحماية الأفق الشائع والذي كبحه الفن (ص 92) .

وفي برنامج ياوس فإن الفن والخبرة الجمالية يسمحان بتضمين ليس فقط اللحظة النقدية الاجتماعية الملازمة ولكن ايضا ترسيخ الجانب الاجتماعي الذي فقد من خلال الخبرات . وبتوفير ذلك للإدراك العام فإن استقبالية الخبرة الجمالية تصبح بمثابة الغراء الذي يدمج العناصر الأكثر تشعباً وعزلة في العالم التكنولوجي الحديث .

اتصالية الخبرة الجمالية :

والتصنيف الثالث والنهائي المكون لتاريخ الخبرة الجمالية هو « اتصالية الخبرة الجمالية » والتي تفهم على أنها مكون اتصالي بين الفن والمستقبل ، رغم ان ياوس يفسر هذا التصنيف في نموذجه النظري المركزي لاقتفاء اثر اصطلاح ارسطو الخلافي ، من الأقدمين وحتى بريخت . وربما تكون اكثر مناقشات الجانب الاتصالي اضاءة هي تلك التي في مقالته بعنوان

« الأنماط التفاعلية للتماثل مع البطل » . وبرأي ياوس فإن الجانب الهام للاتصال يوجد في نماذج دور المرسل للسلوك ، وإن اتصالية الخبرة الجمالية يمكن تفحصها جزئيا عبر تحليل التماثل الجمالي . وسيكون من غير الحقيقي اعتبار التماثل الجمالي بمثابة استلام غير فعال من قبل جزء من الجمهور . بل ان جميع الإجراءات الإتصالية تستلزم « حركة امامية وخلفية بين المراقب الجمالي الحر وموضوعه غير الحقيقي حيث الذات في متعتها الجمالية تستطيع التحرك عبر اجمالي السلوكيات »(ص 94) . ان النموذج الموجه للنوع البطولي والذي بناه ياوس يجب ان يخدم ضمن مشروع اكبر ليتضمن انماط التأمل الجمالي للتماثل . ولكن ربما لمجرد الأهمية فإن اقامة هذا النموذج على انماط تفاعل متنوعة بين الفن والمتلقي يشير ايضا الى قصور رئيسي في السلبية الجمالية . وباستبعاد التماثل كخبرة جمالية أساسية والسماح فقط بانتهاك المعايير التهكمية أو المبتذلة ، وايجابية الثقافة الواسعة للتوقعات ، فإن منظري السلبية اهملوا عالم الظواهر الجمالية . وعلى الضد من ذلك فإن ياوس معني بسلسلة كاملة من الأنماط المتماثلة ، ويمكن للمرء ان يفهم مشروعة هنا كمحاولة لملء الفراغ الواسع بين الشقين المتعارضين بشدة بالجماليات السلبية .

وقد شخص ياوس خمسة أنماط من التفاعل ، والتي ظهرت بشكل خلاصة في الجدول التالي :

وعلى الضد من دراسة رموز البطل عند نورثروب فراي في كتابه « تشريح النقد » 1957 ، فإن تلك التصنيفات استندت على شكلية الاستقبال وليس على حركات وتلفظ الأشكال .

ورغم ان هناك تسلسلا زمنيا متعاقبا لدراسة هذه الرموز فإن كل نمط يمكن ان يوجد في جميع المجتمعات فإن العديد منها يمكن ان توجد في عمل واحد .

والتماثل المترابط على سبيل المثال في المنظمات الاجتماعية الأقل تطورا يمكن ان يلاحظ وجوده كذلك باشكال قواعد التشريفات في قصور العصور الوسطى . أو حتى في الأزمان المتأخرة في المسرح الحي أو الحدثي . وما هو حاسم بالنسبة لهذه الشكلية هو الإسهام الفعال من قبل المشاهد ، وسقوط الحامل بين الممثلين والمشاهد . لذا فإن التماثل المترابط يستلزم

نمذجة التوصيف	المرجع	النزعة الاستقبالية	معايير السلوك او التصرف + = ايجابي، ـ = سلبي
١ـ الارتباطية	لعبة/ مسابقة (احتفال)	وضع المرء نفسه في دور جميع المشاركين الاخرين	+ متعة الوجود الحر (الاجتماعية المطلقة) ـ الفئة الجمعية (النكوص الى التقاليد القديمة)
٢ـ الاعجاب	البطل التام (قديس حكيم)	الاعجاب	+ منافسة ـ تقليد + نمذجة ـ تهذيب او امتاع بطريقة اكثر من المعتاد (الحاجة للهروب).
٣ـ التعاطف	البطل غير التام	اشفاق	+ اهتمام اخلاقي (استعداد للحركة) ـ عاطفية (استمتاع بالالم) + تضامن من اجل حركة محددة ـ تأكيد ذاتي (تهدئة)
٤ـ التنقيس	أـ البطل الذي يعاني ب ـ البطل القوي	العاطفية التراجيدية الجياشة / التحرر الداخلي . الضاحك الحنون / اطلاق الفكاهة الداخلية	+ عدم الاهتمام بالمصلحة، انعكاس حر ـ الفئة المتوهجة (المتعة في الخيال) + احكام اخلاقية حرة ـ سخرية (تقاليد الضحك)
٥ـ التهكمي	البطل المفقود او ضد البطل	عزلة (استفزاز)	+ ابداعية تبادلية ـ انانة + تنقية الادراك ـ سأم مهذب + انعكاس نقدي ـ لا اختلاف

جدول ـ 1 ـ : أنماط تفاعلية للتوصيف الجمالي مع البطل

المصدر . ياوس ، هانز روبرت ، الخبرة الجمالية (1982 ص 159) .

« افتراض دور في العالم التخييلي المغلق للفعل المسرحي » (ص 164) ،ومن ناحية أخرى فإن الإعجاب بالتماثل يتضمن بطلا كاملا تكون افعاله نموذجية للمجتمع أو لجزء منه .ورغم ان التصور الواضح لهذا النوع من التفاعل موجود في ملاحم العصور الوسطى فإن العديد من النماذج يتم استحضارها للذهن من عصور أخرى كذلك .

والشكلية الثالثة ، هي التماثل العاطفي والذي يمكن ان يكون نتيجة للاعجاب الرئيسي . وفي هذا النوع من التفاعل فإن المشاهد يحلّ نفسه محل البطل وهكذا يعبر عن نوع من التضامن مع المعاناة الاعتيادية للشكل . ان التماثل السهل ، بالتعارض ،مشخص بوظيفةالانعتاق للمشاهد . ويحصل ذلك في كل من الأوضاع التراجيدية والكوميدية ، حيث ان هذه الشكلية تتضمن البعد الجمالي : « يسمح المشاهد للحركة التراجيدية أو التعاطف الفكه فقط لمدى يصبح فيه قادراً على فك ارتباطه من فورية تماثله ويتصاعد لمرحلة اصدار الأحكام والإنعكاس عما يقدم اليه »(ص 178) .

وأخيراًفإن الشكلية التهكمية تستلزم خيبة الأمل وانتهاك أو انكار التماثل المتوقع .وذلك شائع وفي الأوقات المتأخرة فإن نموذج التفاعل المتميز غالبا ما يواجه بالمحاكاة والأدب التحديثي وفي ذلك نمذجة ليس فقط للجماليات أو السلبية ولكن ايضا بالنسبة لجماليات استقبال ياوس المبكرة ،حيث تحتل جزءاًمن « نموذجه الموجِّه »والذي يجب ان يخدم ثانية على أنه تأشير للمسافة بين « اثارة » ياوس الأساسية وعمله اللاحق .

« اثارة » نظرية الأدب :

يمكن للمرء بالتأكيد قراءة عمل ياوس مع الخبرة الجمالية بشكل عام كإعادة لافتراضاته الأساسية حول الاستقبال .بينما تم تعديل أو حذف القليل من المقولات الخاضعة للتساؤل في اطار عمله النظري بشكل جزئي وللعديد من أوجه افق التوقعات .ان هذا السلوك النقدي الذاتي من جانب ياوس ليس مثار اعجاب فحسب

ولكنه خدم ايضا لتقوية أوضاعه النظرية . ورغم ذلك وبالمقارنةمع جماليات استقباله فإن عمله الأخير فشل في اثارة اي شيء قريب من درجة الاستجابة المكثفة للاستقبال . وإن هذا الغياب النسبي للاستجابة لا يمكنه الإسهام اجمالا في افتراضات الإثارة المنخفضة . وبعد كل شيء فإن الرأي الرئيسي في التحول نحو استقصاءات الخبرة الجمالية يعد تعزيزا لتاريخ التأمل في الفن متحول عن وظائف الفن واسهامه في الحياة الحقيقية ـ كماان النقد الحاد لجماليات السلبية مرتبط بنظرية ادورنو والفرنسيين ويبدو مصمماًلإثارة ردود الفعل من زوايا موالية . وربما يكون جزء من فقدان الإستجابة ضالعاً في شكليات عمل ياوس الأخير ، ففي كتاب (الخبرة الجمالية والتأويل الأدبي) يصبح النمط اكثر صلابة واكثر اكاديمية . رغم أنه يعرض مدى واسعاً في كل من تخييله الأدبي ومصادره النظرية . وهذه المعرفة يمكن ان تكون حاملااكثر منها مساعداًللاستقبال . ولكن ربما يكون السبب الرئيسي لسقوط عمل ياوس في اثارة اهتمام الوسط النقدي الألماني كما فعل في السابق يكمن في ان مكونات ومزاج ذلك الوسط قد تحول بشكل درامي . فلم يعد هناك طلاب يهتمون بالمشاركة في الثورات النظرية . كما لم يعد هناك باحثون ادبيون مهتمون بجعل الدراسات الأدبية وثيقة الصلة بالموضوع ثانية .

كما لم تعد الجامعات معنية بالابتكارات والجيشان . ووسط هذه الأجواء فإن نظرية الخبرة الجمالية ورغم كونها جديدة وضرورية فإنها مجرد مشروع اكاديمي آخر . وإن استقبالها برغم ارجاء اثارته مقصور كما عرض ياوس ذاك مبكراًبسبب عناصر خارج سيطرتها .

النصية واستجابة القارىء : ولف جانج آيـزر

ان استقبال عمل ولف جانج آيزر كان محكوما بشكل كبير بعوامل ثقافية ، ولمدى معين فإنه كان موازيا لا ستقبال أعمال ياوس . وإن نموذجه المبكر الأكثر نجاحا كان بعنوان

« الإبهام واستجابة القارىء في خيال النثر » (1970) ، وهو في الأصل محاضرة قدمها في جامعة كونستانس حيث يدّرس آيزر فيها ايضا . ودعم هذا الكلام ونصه المطبوع ربما لا يرقى في ردود افعاله « لا ثارة » ياوس ، الا أنه كرس آيزر كأحد منظري « مدرسة كونستانس » .

ورغم ان عمله النظري الرئيسي لم يظهر الا في منتصف السبعينات فهو كمثل كتاب ياوس « الخبرة الجمالية ، سلوكيات القراءة »(1976) ، فإنه لم يثر خلافا كبيرا ولكنه كان عبارة عن محاضرة متفجرة .

ولكن تلك المماثلة في الاستقبال الالماني لنظرية الاستقبال يجب ألا تلقى بالغموض على خلافهما الحيوي . ورغم أن الاثنين كانا معنيين بإعادة إنشاء نظرية الأدب بشد الانتباه بعيدا عن الكاتب والنص وإعادة التركيز على علاقة النص ـ القارىء ، فإن منهجهما في معالجة هذا الانتقال قد تشعب بحدة . فبينما ياوس كباحث رومانسي انتقل بشكل أساسي نحو نظرية الإستقبال عبر اهتمامه بالتاريخ الأدبي ، فإن آيزر كباحث في الأدب الانكليزي ، جاء من زاوية التفسيرية الموجهه للنقد الجديد ونظرية السرد . بينما اعتمد ياوس أولاً على التأويلات وكان متأثراً على وجه الخصوص بهانز جورج جادامير ، وإن الاهتمام الرئيسي لآيزر كان ظاهراتيا . وماله أهمية خاصة كان عمل رومان انجاردين والذي منه تبنى آيزر نموذجه الأساسي وكذلك عددامن المفاهيم التي كانت بمثابة مفاتيح . وأخيرا وحتى في عمله الأخير فإن ياوس كان غالبا معنيا بموضوعات ذات طبيعة اجتماعية وتاريخية .

وإن تفحصه لتاريخ الخبرة الجمالية ، على سبيل المثال ، قد تطور ضمن المعالجة التاريخية الشاملة حيث الأعمال الفردية لها وظيفة تصويرية رئيسية . وعلى الضد من ذلك فإن آيزر كان معنيا بشكل أساسي بالنص الفردي وعلاقة القراء به . ورغم أنه لم يستبعد العناصر الاجتماعية والتاريخية ، فإنها وبوضوح تساعد أو تلتحم في تفصيلات نصيّة . وإذ يفكر المرء بأن ياوس كان يتعامل مع الاستقبال الكوني ، فإن آيزر وضع نفسه ضمن كونية الاستجابة .

إنتاج المعنى :

وهذه إحدى الخلافات الإضافية التي قد تكون مناسبة لتقديم آراء ياوس . فبينما ظهر ياوس مرتداً أو على الأقل مستبعداً نسبة كبيرة من آرائه المبكرة . فقد اعتبرت نظرية آيزر مقبولة أكثر كتوسيع لافتراضاته الأساسية . وبالتأكيد فإن معظم الأفكار المركزية والأمثلة الواردة في مقال : « الإبهام واستجابة القارىء في خيال النثر » قد التحمت في كتابه : «سلوكيات القراءة» . لذا يسهل مناقشة إسهام آيزر في نظرية الأدب كتطور متماسك ومستمر ، كتفصيل أكثر منه تصحيحاً لعمله المبكر ، ولهذا السبب فإن دراسة عمله النظري الرئيسي يوفر أفضل منهج لتطوير إسهامه في نظرية الاستقبال عبر العقد والنصف الماضي . وما أثار اهتمام آيزر منذ البداية سؤال كيف وتحت أي ظروف يكون للنص معنى بالنسبة للقارىء .

وعلى الضد من التفسير التقليدي ، الذي يوضح معنى مخفياً في النص فقد أراد أن يرى المعنى كنتيجة للتفاعل بين النص والقارىء . « كتأثير يتم اختباره » وليس « هدفاً يجب تحديده » (ص 10) . رغم أن مفهوم انجاردين عن العمل الأدبي الفني يوفر إطار عملٍ مفيداً لاستقصاءاته . فإذا كان الموضوع يقع عبر سلوك للإدراك من جانب القارىء ، عندها فإن التركيز يتحول من النص كموضوع إلى سلوك القراءة كإجراء .

إن العمل الأدبي ليس نصاً بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارىء ، ولكن تركيب أو التحام من الاثنين . وبناء على ذلك فإن آيزر يرسم ثلاثة أبعاد للتطوير .

الأول يتضمن النص في احتمالاته ليسمح ويتأمل إنتاج المعنى . وكمثل انجاردين فإن آيزر يعتبر النص هيكلاً « لأوجه مخططة » يجب أن يحقق معقولية أو محسوسية من قبل القارىء .

والثاني انه يستقصي إجراءات النص في القراءة . ومما له أهمية هنا هو الصور

الذهنية المكونة عند محاولة بناء هدف جمالي متماسك وثابت . وأخيراً فإنه يعود إلى البناء الإتصالي للأدب لتفحص الحالات التي تصعّد وتحكم تفاعل النص / القارىء . فيما يخص تلك المواقع الثلاثة ويأمل آيزر في شرح ليس فقط كيفية إنتاج المعنى ولكن تأثير الأدب على قارئه .

القارىء الضمني :

لوصف التفاعل بين النص والقارىء يقدم آيزر عدداً من المبادىء مأخوذة أو محورة من عدد من المنظّرين ، وربما أكثر تلك المبادىء خلافية هي « القارىء الضمني » . وهذا الاصطلاح الذي يشمل عنوان مقال آيزر في خيال النثر ، هو رد على مفهوم وايان بوث عن المؤلف الضمني والذي ظهر في كتاب « بلاغة الخيال » (1961) . وفي الكتاب الذي يحمل اسمه ، فإن القارىء الضمني محدد من خلال حالة نصية واستمرارية لإنتاج المعنى : « إن هذا الاصطلاح يوحد كلا من ما قبل بناء المعنى الضمني في النص ، وإحساس القارىء بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة » (القارىء الضمني ص 12) .

وهكذا يحاول آيزر تمييزه عن التصنيفات المتنوعة ورموز القراء التي ظهرت في السنوات الأخيرة . في « سلوكيات القراءة » فإن الأساس المنطقي لتحديد الاصطلاح بشكل إضافي يسهل إدراكه . وما يريده آيزر هو طريقة لإلقاء ضوء على وجود القارىء دون الحاجة للتعامل مع القراء التجريبيين أو الحقيقيين ، وكذلك القراء المجردين المفترض وجودهم مسبقاً ـ كما عند ريفاتير « القارىء المتفوق » أو عند فيش « القارىء المبلغ » . إنه بكلمات أخرى يبحث عن « نموذج متسام » (ص 38) ، أو كما يمكن تسميته أيضاً « القارىء الظاهراتي » وهو الذي « يحوي جميع ما قبل الميول والضرورية للعمل الأدبي لممارسة تأثيره » (ص 34) ، بينما يحول دون التدخل التجريبي .

وبتخصيص القارىء الحقيقي وأي ما قبل الميول ، رغم أن آيزر غالباً ما يقترب

بخطورة من تحديد « بنائه » باصطلاحات أدبية صرفة . إن جذور القارىء الضمني « مزروعة بثبات في بنائية النص » ويكتب آيزر في أن مفهومه « بناء نصي يأمل من خلاله حضور المستقبل دون الضرورة لتحديده » (ص 34) ولكن إذا كان القارىء الضمني نصياًصرفاً عندها يكون مرادفاً « لبناء محتكم للعمل الأدبي ويمكن تسميته « قارئاً » ، وهو على كل الأحوال دون معنى ، إن لم يكن مضللاً . إن الوظيفية الثنائية لهذا المفهوم « بنائية نصيّة » و « سلوك بنائي » هما ضروريان إن كان على الاصطلاح الفرار من معنى ملازم صرف . ومع ذلك وعند تقديم هذا التعريف المزدوج فإن ذلك ربما لا يلبي رغبات آيزر أيضاً . ورغم أن أتباعه قد يأخذون في الحسبان هذا النوع من الازدواجية كنتيجة لا يمكن تجنبها لمحاولة معقدة للإحاطة بالإجراءات . إلا أن منتقصيه قد يشيرون ببساطة إلى النتائج الضبابية لهذا التوصيف . ولغرض تعريف الاصطلاح بهذا الشكل يسمح له للتحرك ما بين النص والقارىء دون شرح المكونات والإسهامات لهذه المشاركة . إن القارىء الضمني ربما يكون دليلاً على النقص في الصرامة أكثر منه فيضاً في التعقيد .

الخيال والواقع : بنائية النص :

وربما يكون آيزر حساساً إزاء مشكلات القارىء الضمني كما يتضح في كتابه « سلوكيات القراءة » . بينما في الفصل الثاني فإن الاصطلاح يقدم كبديل لمنافسة البنى في نظريات القارىء الموجه . ونادراً ما ذكر في بقية الكتاب تحول آيزر لمساءلة القطبين اللذين يفترض أن يمتد القارىء بينهما : النص وإجراءات القراءة ، الأدب ، الذي حدده آيزر بالخيال لا يبدو كمواجهة للحقيقة ، بل إنه « وسيلة لإخبارنا شيئاً عن الحقيقة » (ص 53) . وهو يفعل ذلك عندما يضع القارىء في حالة اتصالية مشابهة للسلوك التحقيقي الموصوف في نظرية سلوك الكلام لـ (جي . ال . اوستن وجون سيريل) . وهذا القسم من التلفظ اللغوي محدد باصطلاحات الإنجاز أكثر من المعنى .

وفي نظرية اوستن فإن السلوك التحقيقي يمكن أن يتضمن أي عدد من الفعاليات العامة : الوعد ، الإبلاغ ، الأمر ، التهديد ، التحذير ، . . الخ . وما هو ضروري في هذا السبيل أن له تأثيراً ضمنياً أو « قوة تحقيقية » ويدعو لاستجابة مناسبة لجزء من المستقبل . ويأخذ الموثوقية بنظر الاعتبار من جانب المتكلم وتوفير أن المتكلم والمستقبل يتشاركان بنفس الاصطلاحات والإجراءات ، فإن الأخير يدرك قوة سلوك الكلام ولذا فإن « معانيه » تكون من السياق المنظم وبالنسبة لآيزر هناك تواز واضح مع اللغة الأدبية :

ـ لغة الأدب تشابه معيار السلوك التحقيقي ولكن لها وظيفة مختلفة . وكما رأينا فإن نجاح السلوك اللغوي يعتمد على قرار الإبهام بوسائل الاصطلاحات ، والإجراءات وضمان الموثوقية . إن تلك تشكل إطار المرجع والذي بموجبه يحل سلوك الكلام ضمن سياق حركي . كما إن النصوص الأدبية تحتاج إلى قرار من الإبهام ولكن بالتعريف بالخيال لا يوجد مثل تلك الأطر السابقة للمرجع . بل على العكس فإن على القارىء أن يكتشف بنفسه الشفرة التي تحدد النص وذلك معادل لاستخراج المعنى . (ص 60) .

وهكذا فإن الشكل المتميز للأدب هو الذي يتعامل مع الاصطلاحات بطريقة مختلفة . بينما « معيار » السلوك الكلامي يثبت الاصطلاحات باستخدام التطبيقات الاتصالية الماضية للإدراك ، ويستدعي الخيال الاصطلاحات لمساءلتها . وسلوكيات الكلام تنظم الاصطلاحات « عمودياً » من الماضي إلى الحاضر ، وسلوكيات الكلام الأدبي تجمع الاصطلاحات « أفقياً» .

ونتيجة لذلك فإن تلك الاصطلاحات تؤخذ خارج سياقاتها الاجتماعية حيث تجرد من وظيفتها المنظمة ، وتصبح رهناً بتفحصٍ بذاتها (ص 61) .

إن الأدب « يخبرنا شيئاًعن الحقيقة بالإيعاز لاصطلاحاته وعندها تتحول إلى مواضيع لانعكاسنا .

ويشير آيزر إلى تلك الاصطلاحات كذخيرة للنص . إنها « الوطن المألوف » حيث النص والقارىء يلتقيان ليبادرا بالاتصال . ولكن إذا كانت الذخيرة مألوفة

برمتها ، فإن النص ربما لا ينجز وظيفته الموكل بها لإيصال شيء جديد للقارىء وعبر الذخيرة فإن النص الأدبي يعيد تنظيم المعايير الاجتماعية والثقافية وكذلك التقاليد الأدبية بما يمكن للقارىء من إعادة تقويم وظيفتها في الحياة الحقيقية . ويجب أن يفهم النص على أنه « رد فعل لفكرة النظم التي تم اختيارها والتحمت في ذخيرتها » (ص 72) . حيث أن الأدب يوفر الإمكانيات التي تم « استبعادها من قبل نظام سائد » (ص 73) . لتمكين القراء « من رؤية ما لا يمكنهم عادة أن يروه في إجراءات الحياة اليومية » (ص 74) . وهكذا فإن الذخيرة لها وظيفة مزدوجة في نموذج آيزر « إنها تعيد تشكيل البرمجة المألوفة لتشيكل خلفية لإجراءات الاتصال ، وتوفر إطار عملٍ عاماً يتم من خلاله تنظيم الرسالة أو معنى النص » (ص 81) .

ومع فكرة الذخيرة أصبح آيزر قريباًجداً من استقبال جماليات ياوس المبكرة . وبتعريف « النظام الراجح » - سواء كان اجتماعياً أو أدبياً - مقابل إدراك إعادة تنظيم الذخيرة المؤثر ، فإنه يستحضر افتراضات زميله عن أفق التوقعات الذي كسر أو أحبط في الأعمال الأدبية . ولكن إذا أصر آيزر على الأدب « يأخذ أهدافه المنتقاة خارج سياقاتها الذرائعية وبكسر إطارها الأصلي المرجعي » (ص 109) ، فإنه أيضاً يقع ضحية لما أسماه ياوس بجماليات السلبية برغم نقده « للنماذج المنحرفة » (ص 87 ـ 92) . ورغم رغبته في تصور إمكانية سماح النص « بتمديد أو توسيع » واقعية القارىء (ص 79) ، فإنه يفعل ذلك فقط لرأيه ضد تلك الواقعية ، كانحراف ، ابتداع أو إنكار . ولهذا السبب فإن نظريته تعرض مواصفات صعوبة حساب الأدب « الإيجابي » للعصور الوسطى وهو في النهاية مجبر على اعتبار جزء كبير من هذا التقليد على أنه « مبتذل » (ص 77 ـ 78) .

وهو أيضاًلديه مشكلة في تقرير لماذا القراء الحديثون مهتمون بالأعمال القديمة وماذا يستخرجون منها . وببناء نظامه حول القراء المعاصرين مع النصوص القديمة وذخيرته ، فإنه يستبعد كل شيء عدا الفضول الذهني كدافع : بينما القارىء المعاصر يستخلص من العمل رؤية لتنظيم عالمه ، إذ أن « المراقب » المعاصر سوف يجني ببساطة شيئاً ليس حقيقياً حتى الآن (ص 79) .

وإنه استناداً لهذا المعيار فإن الأثر الفني من الماضي سيقوم بإنجاز نفس الوظيفة « كعمل أصلي » متضمناً الطبيعة غير المقرة لهذا الموضوع حسب تأملات آيزر .

وتتضمن الذخيرة غالباً عناصر اعتبرت تقليدياً بمثابة « مضمون » . ولذا فإنها بحاجة إلى شكل أو بناء لتنظيم العرض ، وإن آيزر تبنى اصطلاح « الاستراتيجيات » لتوصيف هذه الوظيفة . ولكونه معنياً . بالتفاعل ما بين القارىء والنص ، رغم أنه لا يريدنا أن نفكر بالاستراتيجيات كاشكال بنائية فحسب . بل انها تتضمن الأنساق المادية والأحوال التي تتصل تلك المواد ببعضها . وحسب كلمات آيزر فإنها تسور كلا من « البناء الملازم للنص وسلوكيات الإدراك التي تنبه القارىء » (ص 86) .

ويجب ألا تفهم تلك الاستراتيجيات كتنظيم تام ، إذ أنه في هذه الحالة فإن القارىء لن يعود له دور تنظيمي في اللعبة . كما لا يجب اعتبارها كتقنيات سرد تقليدية أو أساليب بلاغية ، فهي من وجهة نظر آيزر ظواهر سطحية للنص . وما يعنيه بالاستراتيجيات بدلاً من ذلك البناء الكامن تحت التقنيات المصطنعة والذي يسمح لتلك التقنيات أن يكون لها تأثير . واضعين في الاعتبار « الوظيفة النهائية للاستراتيجيات بكونها تغرب المألوف » (ص 87) .

وقد فصل آيزر بناءين متحكمين هما القاعدة الأمامية والقاعدة الخلفية والقيمة والأفق . وأول هذين الزوجين يشيران إلى العلاقة التي تسمح لعناصر معينة للوقوف بينما الأخرى تتقهقر إلى السياق العام . وشبيهاً بالتمييز بين الشكل والأرضية في جشتالت علم النفس ، فإنها توجه مدركات القارىء وتكون مسؤولة عن « معنى » العمل الأدبي .

ـ إن العلاقة بين القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية بناء أساسي حيث تنتج استراتيجيات النص توتراً يوجه سلسلة من الأعمال المختلفة والتفاعلات وذلك يتم تقريره بانبثاق الهدف الجمالي (ص 95) .

إن اصطلاحات « الثيمة » و « الأفق » والتي استعارها آيزر من نظرية الفريد شوتز الظاهراتية ، تتضمن الانتقاء من مناظير متعددة في النص . وفي غالبية السرديات

فإن آيزر يرى أن هناك أربع نقاط مفضلة : « تلك المتعلقة بالسارد ، وتلك المتعلقة بالشخصيات ، وتلك المتعلقة بالحبكة ، وتلك المخصصة للقارىء » (ص 96) .

وحين يكون القارىء معنياً بأي من هذه المناظير فإن سلوكه سوف يكون مشروطاً بأفق تم إنشاؤه من قراءات سابقة ومناظير أخرى . وهكذا يخلق التوتر بين الثيمة والأفق « آلية تنظم الإدراك » رغم أن « المعنى النهائي للنص » يتجاوز بالضرورة أي منظور فردي (ص 98) . ويقترح آيزر أيضاً إن دراسة الرموز بترتيبات منظورية يمكن بناؤها على مجموعة متآلفة من الثيمات والآفاق . وعلى سبيل المثال ، وفي ما قبل الأدب الحديث شخص بناء « الموازنة المقابلة » للتعليمية التقليدية والأدب الموجه . وهنا فإن الاستراتيجية تحد من البدائل وعندها يجبر القارىء على قبول خيار واضح وسهل . والأكثر تعقيداً هو ترتيبات « المواجهة » حيث المناظير المتحولة تجبر القارىء لمساءلة معايير كل جزء من الرأي . وبشكل عام فإن هذه الاستراتيجية تتبدى في الروايات الليبرالية مثل توم جونز وهمفري كلنكر .

وأثناء القرن الماضي ظهرت صدامات أكثر وضوحاً تمثلت في ترتيبات « النسق » و « التسلسل » وكلتا هاتين الاستراتيجيتين واجهتا معوقات التوجيه الإيجابي والانقطاع عن أي منظور أو دليل . وقد صعد البناء المتسلسل الذي شخصه آيزر في رواية (يوليسيس) لجيمس جويس تعديل الثيمة والأفق إلى المدى الذي أصبح المرجع فيه يمثل إشكالية .

إن تلك التطبيقات المختلفة لترتيبات الثيمة والأفق أصبحت تمثل استراتيجيات نصية تفرض على إدراك القارىء ـ حتى إن كان الهدف غير موجه ـ مواد الذخيرة وتساعد على إنتاج هدف جمالي مناسب .

إجراءات النص : ظاهراتية القراءة :

لإكمال الذخيرة والاستراتيجيات المكونة للنموذج الوظيفي للنص الأدبي ، فإن آيزر طور ملازمة ظاهراتية للقراءة . ويأتي في قلب أهمية هذه الظاهراتية مفهوم « الرأي

التساؤلي » حيث يتم إدراكه باعتباره « وسائل لوصف الطريقة التي يحضر بها القارىء في النص » (ص 118) ، وذلك يعني التغلب على القارىء الخارجي - وعلاقة النص ، وحسب رأي آيزر وللوصول إلى النوعية المتكاملة للأدب ، فإن ذلك هدف يتم جنيه من « الداخل » . إن رحلة الرأي التساؤلي يمكن أن تفهم بشكل جيد بالالتفات إلى ما أسماه ياوس « جدلية الاستبقاء والاستمرار » (ص 112) .

ومتبنياً من مناقشات هوسرل عن المؤقتية ، فإن تلك الاصطلاحات تشير إلى « التوقعات المعدلة » و « الذاكرة المتحولة » والتي تخبر عن إجراءات القراءة . فعندما نقرأ نصاً نستمر في تقييم وإدراك الأحداث بما يتناسب وتوقعاتنا عن المستقبل وضد خلفية الماضي . وإن حدثاً غير متوقع يسبب لنا إعادة تشكيل توقعاتنا بما ينسجم مع ذلك الحدث وإعادة تفسير الدلالات التي استخلصناها مما حدث . وهكذا فإن الرأي التساؤلي « يسمح للقراء في التجوال عبر النص . . . ناشرين تعددية المناظير الرابطة القادرة على إيجاد التوازن عندما يحدث انتقال من واحد للآخر » (ص 118) . إن الافتراض من وراء هذا الوصف لإجراءات القراءة معلم بـ « البناء الاتساقي » في مواجهة مختلف الإشارات أو النصوص الانشقاقية ويحاول القراء إيجاد روابط بينهم مما يكسب فعاليتهم تماسكاً . وقد افترض آيزر أن القارىء سيشكل جشتالت من خلال إجراءات المشاركة في صنع المعنى . وإذا حصل شيء يضاف للجشتالت المتخيل ، عندها فإن القارىء سيحاول جعل الأشياء مترابطة ثانية عبر سلسلة من الإعادات . وبالتأكيد « فإن الجدلية بين صنع الخيال وتكسيره » وكذلك علاقة « التأرجح بين التدخل والمراقبة » حيوية لإنشاء الهدف الجمالي ويحسب لخبرة النص « كحدث معاش » (127 - 128) . حتى لو كان مضمون النص ينكر تماسك القارىء الضالع في إنتاج المعنى والذي سيصل إلى هذه الخلاصة بوسائل مبدأ البناء التماسكي .

والموقع الآخر الذي طوره آيزر فيما له علاقة بإجراءات القراءة هو صورة صنع فعالية القارىء . فعندما نقرأ فإننا نستمر وبلا شعور في بناء صور ضمن إجراءات دعاها آيزر « الجمعية السلبية » (ص 135) . ويجب تمييز تلك الصور عن المدركات التي لنا عند مواجهة الحقيقة التجريبية . حيث أن الصورة « تسمو » على الحسيات .

إنها شيء يترافق مع القراءة ، شيء ليس تام التصور » (ص 136) . وهنا يميز آيزر بين الكلمات الألمانية للإدراك والاستذهان . فالأول يقع حين يعرض الموضوع ويمكن إدراكه ، بينما الأخير يفترض مسبقاً الغياب أو عدم وجود الموضوع . وتستلزم القراءة الاستذهان وذلك لأنها ، وبعيداً عن الملاحظات على الصفحات ، فإن القارىء يجب أن يقدم أو يستذهن « الموضوع » ، وعادة ما يفكر باصطلاحات العالم التي يتم الإيحاء بها من قبل « الأوجه المنظمة » للنص . والاستذهان بكلمات أخرى جزء أساسي من الخيال الخلاق الذي ينتج وبشكل غير نهائي مواضيع جمالية . ولا يتم إنجاز ذلك دائماً بشكل مباشر . وعلى العكس من ذلك في معظم الأعمال غير المبتذلة يتم إنتاج الصور وتراجعها ثانية ، حيث يتم تعديلها وإعادة إنشائها ضمن إجراءات مؤقتة ومعقدة . والمعنى كهدف نهائي في هذا الإجراء ، فإنه يشمل جمعية مختلف الأوجه ، وحيث أن الصور لا يمكن نسخها على وجه الدقة ، لذا فإنها لا يمكن أن تكون متماثلة . ولكن ربما كانت أكثر تعليقات آيزر إيحاء حول القراءة تتعلق بالتأثير على الذات .

فعلى الضد من ملاحظات بوليه الخاصة « بالمفهوم الأساسي للوعي » الذي يعتمد على التمييز بين الذات والموضوع في تشخيص كل نص بالوعي ، فإن آيزر يفترض تشعب الذات في القراءة . وحين نوائم الخبرة الغريبة الأمامية في النص ، فإننا نكون قد دعمنا خبراتنا السابقة . وباستيعاب الخبرة الأخرى فإننا نغرب جزءاً من ذواتنا . « لذا فإن الفاصل يقع ليس بين الذات والموضوع ، ولكن بين الذات وذاتها » (ص 155) . وحيث أننا نقدم هذا المعنى « الغريب » . برغم ضرورة تفحصه بدقة كجزء من وعينا غير المشخص حتى الآن . لذا نفهم القراءة بهذه الطريقة باعتبارها مؤثراً حقيقياً على « تسامي التساؤلَ الذاتي والذي يتطور من خلال إجراءات القراءة » (ص 157) . وهذا العلاج غالباً ما يكون نتيجة للتحليل النفسي لمواجهتنا بالنصوص التي يعتبرها آيزر دلالة على إنتاج المعنى :

- إن إنشاء المعنى لا يستلزم فقط خلق التحام تام من منظور التفاعل النصي . . . . ولكن أيضاً عبر تشكيل هذه الإجمالية ، إنه يساعدنا بتشكيل ذواتنا

وهكذا نكتشف عالماً داخلياً لم نعه لحد الآن . (ص 158) ،
وتصبح القراءة وسيطاً يستطيع الوعي من خلالها إدراك ذاته .

الأدب والاتصال :
التفاعل بين النص والقارىء :

بعد تحليل إجراءات القراءة والنص من منظور ظاهراتي ووظيفي على التوالي ، يتحول آيزر إلى البنائية الاتصالية للخيال . مبتدئاًمن حالة الاتصال «الطبيعية » ، و « وجهاً لوجه » حيث يحاول اثنان الوصول إلى تفاهم ، ويشخّص آيزر ما يسميه « اللاتساوق بين النص والقارىء » . ويضم انحرافين عن المعيار .

الأول أن القارىء غير قادر على تذوق إن كان فهمه للنص صحيحاً . والثاني عدم وجود سياق تنظيمي بين النص والقارىء لإنشاء وإقامة المضمون ،وهذا السياق يجب أن يبنى من قبل القارىء من خلال الإشارات أو المفاتيح النصية .

إن الإحاطة بالأدب لها تشابه حيوي مع تفاعلات ثنائية أخرى حيث أن كليهما معنيان باللاتساق المصحح أو المتغلب عليه . وبالتأكيد فإن بناء الاتصال الذي فصله آيزر يستند على نموذج اللاموازنة الغريبة أو المعاد تغريبها عبر تفاعل الأخذ والعطاء . ومع اتصال القارىء ـ النص فإن لهذا الأخذ والعطاء شخصية متكاملة . ويجب قيادة القارىء والسيطرة عليه إلى مدى معين بواسطة النص ، حيث أنه غير قادر على الرد تلقائياً على ملاحظات وأسئلة القارىء .

والطريقة التي يمارس فيها النص سيطرته على الحوار تعدّ واحدة من أكثر الأوجه أهمية للإجراءات الاتصالية ، ويتنازل آيزر عن بناء « الفراغات » لهذه الوظيفة التنظيمية المركزية .

ويحتل الفراغ موقعاً مركزياً في تأمل آيزر حيث أن مقالته « الإبهام واستجابة القارىء في خيال النثر » قد اعتبرت كمثل مقالةِ انجاردين « بقعة الإبهام » .

ورغم أن جزءاً كبيراً من هذا النموذج المبكر قد كرس للفراغات والإبهام ، فإن معنى الفراغ لم يتم تحديده على وجه الدقة . ويستطيع المرء تخيل أن انعدام التعريف هذا كان مقصوداً من قبل آيزر . حيث أنه في ردّه على نقد عدم تحديده لتصنيف الإبهام ، أشار ياوس إلى ذلك بقوله :

« أشارك بالرأي القائل بأن الإبهام تصنيف غير مختلف تماماً وهكذا فإنه يصلح للنظرية الاتصالية العالمية . ولتعريفها فإن ذلك يستوجب استبعادها كعالمية وهو الذي يقرر الاتصال » . ونفس الشيء يصبح حقيقياً بالنسبة للوحدة الاتصالية التي تتحكم بالإبهام وهي الفجوة أو الفراغ .

إن التعريف المرضي للاصطلاح في (سلوكيات القراءة) يستحيل العثور عليه . إذن الفراغ يستبقي مركزيته بالنسبة للاتصال ، ولكن في غضون ذلك اعطي وظيفة أكثر تعقيداً .

ولا يزال بشكل أساسي معنياً بربط مختلف اجزاء النص . ومستلزمات ذلك ربما يسهل فهمه فيما يتعلّق بمستوى الحبكة . وفي معظم السرديات فإن خط القصة يتوقف فجأة ويستمر من منظور آخر أو اتجاه غير متوقع . والنتيجة فراغ يتوجب على القارىء ملؤه من أجل ربط الأجزاء غير المترابطة . ولكن في الغالب فإن تلك هي الوظيفة الابتدائية له . إن ربط جزئين أو أكثر يكون « مجال الرؤية للرأي التساؤلي » (ص197) . وهذا المجال المرجعي والوحدة التنظيمية الدنيا في اجراءات الفهم ، تتضمن اجزاء ذات قيمة بنائية متساوية ، وان مواجهتها تنتج توتراً يجب أن يحل من خلال استذهان القارىء . وأحد الأجزاء يجب أن يهيمن بينما الأجزاء الأخرى تتقهقر مؤقتاً محتفظة باهميتها . ويدرك آيزر قرار هذا التوتر كملء للفراغات كذلك ، حيث أن القارىء يجب أن يملأ إطار العمل المجرد لكي ينجز حالة الأجزاء هذه ، وأخيراً وحالما يتم إنجاز البناء تظهر الفراغات على مستوى الثيمة والأفق .

- حين يصبح الجزء ثيمة ، فإن الثيمة يجب أن تفقد صلتها الوثيقة بالثيمية وتتحول إلى الهامشية ، حالة الفراغ الثيمي ، والتي يمكن وعادة ما يحتلّها القارىء ، وعندها يستطيع التركيز على الأجزاء الثيمية الأخرى . (ص198) .

ولأن هذا التنوع من الفراغات يتدخل في حركة الرأي التساؤلي في المكان الثيمي الفارغ ، فإن آيزر يفضّل استخدام اصطلاح « شاغر » هنا . عندها فإن الفراغ يشير إلى « الارتباطية المعلقة في النص » ، بينما الشواغر توصف « الأجزاء غير الثيمية ضمن المجال المرجعي للرأي التساؤلي » (ص198) وهكذا فإن الفراغات والشواغر تشكلان طريقة لقراءة النص بتنظيم مشاركة القارىء مع بنائيتها للحالات المتنقلة . وبذات الوقت فإنهما يجبران القارىء لإكمال البنائية وهكذا ينتجان الموضوع الجمالي .

إن المرحلة المعلمة بالفراغات والشواغر تبقى ضمن محور التزامن ، الإقتباس حيث تصور طريقاً « في النص » . وفي المحور النموذجي ، من ناحية أخرى ، يجد آيزر تشكيلة أخرى من الفراغ ناجمة عمّا أسماه « النفي » . وفي اجراءات القراءة فإن القارىء غالباً ما يصبح معنياً بمعايير النظام الاجتماعي حيث توجد . ومعظم الأدب ـ خاصة النوعية المثبتة في نظرية آيزر ـ له وظيفة مساءلة تلك المعايير . وخلال ملء الفراغات على مستوى التزامن الاقتباسي فإن القارىء يحوز شكلا منظوراً سبق له أن قبل المعايير التي كانت تبدو معدومة أو غير نافذة . وعندما يحصل ذلك ، فإن « النفي » يحتل موقعه ويتم انتاج «الفراغ الديناميكي في محور نموذج اجراءات القراءة » (ص213) .

إن النفي يعتبر تصنيفاً هاماً بالنسبة لآيزر لأنه مركزي لكل من نظريته في تقييم الأدب وملاحظاته المختصرة عن التاريخ الأدبي . والأدب الجيد ، كما يضمن آيزر ، مشخّص بنفي عناصر محدّدة وان البحث اللاحق عن « المعنى » غير مشكل ، ولكنه غير متضمن في النص . وحين يسور النفي التوقعات أو الأستعدادات غير الملازمة لأفق القارىء ، عندها فإن العمل عند مساءلته يبعد إلى تصنيف « القراءة المضيئة » . وهكذا فإن نوعية النفي تعتبر عاملاً مقرّراً في القيمة الأدبية .

وهكذا فإن التماثل مع موقف ياوس التقييمي المبكر إزاء الأدب « المصنوع » يعتبر دليلاً ، وإن الوصول السريع إلى مثل هذه الحالة لا يحتاج إلى إعادة ثانية ، إن اختصار آيزر للانحراف وجعله ضمن أسئلة عن تاريخ الأدب يستلزم ما دعاه « النفي الثانوي » . ويجب تعريفه كنفي « غير معلم في النص » ، ولكن « ينبع من التفاعل بين الإشارات النصية والجشتالتية التي ينتجها القارىء » (ص220—221) .

وخلال القرن الثامن عشر ظهر أن الرواية قد حازت على نفي أساسي ، فالمناظير المختلفة في النص تعتبر إشكالية مع الانتقال بين المناظير .

وفي القرن العشرين ، وعلى الضد من ذلك ، فإن آيزر زيادة في نسبة النفي الاساسي الثانوي . وعلى سبيل المثال فإن نوعية الانعكاس الذاتي في نثر بيكيت ، نظر إليه على أنه تصوير كامل لتبعية النفي الاساسي إلى الثانوي .

ان الالغاء التام لجميع الصور المبناة أثناء إجراءات القراءة لها تأثير في حشد انتباهنا إلى فعالية الاتصال ا لتي نرتبط بها .

لذا فإن النفي والفراغات تعتبران وسائل حيوية يستند إليها الاتصال . إذ انهما يكوّنان نوعاً من الرابطة تنبثق عن النص ولكنها غير متماثلة معه ، بمعنى أن المرء يمكن أن يدرك من إطار العمل هذا « مزاوجة غير مشكلة » « للنص المشكل » . وقد أسمى آيزر هذه المزاوجة « السلبية » (ص 226) . وكقوة « أساسية في الاتصال الأدبي » فإن للسلبية ثلاثة أوجه هامة . الأول الهيئة الشكلية . وليس كمثل النفي والفراغات اللذين يكون لهما شكل محدّد في النص ، فإن السلبية لا يمكن تحديدها أو تقريرها بدقّة ، حيث يمكن فقط خبرها . انها كمثل البناء العميق للنص ، مبدأ تنظيمي يكون « اعلانه المجرد » الفراغات والنفي الذي يدركه القارىء .

كما تلعب السلبية دوراً على مستوى المضمون . وأكد آيزر على أن الأدب من هوميروس وحتى الآن كان يضم دائما نماذج متعددة من سوء الحظ والفشل : « ان سلبية المحاولات الانسانية تشوّه وجوده » (ص 227) . والتشوه والفشل هما بمثابة « اشارات سطحية » لموضوع كامن « ينبه القارىء لشيء غير مشكل . حيث أن القارىء عليه تخيل هذا « الموضوع الكامن » لذا يكون للسلبية وظيفتان مزدوجتان :

ـ السلبية دائما سبب ظرفي للتشوه وعلاجه الكامن . انها تترجم الحالات المشوهة إلى دوافع تساعد الاسباب غير المشكلة لتصبح ثيمة لهدف التخيل الذي يمارسه القارىء . وهكذا فإن السلوك السلبي كتأمل بين التقديم والاستقبال يقدم المبادرة للسلوك البنائي الضروري لمعقولية الحالات غير المشكلة التي تؤدي إلى ارتفاع التشوه . وبهذا المعنى فإنها تستدعي البناء الفوقي للنص الأدبي (ص 228) .

وضمن هذا البرنامج فإن المعنى يدرك على انه « الجانب الخلفي لما يتصوره النص » (ص 228) . وهو غير مشكل بسبب اللاتشكيلة ، وتنبثق الخبرة من جناحي السلبية غير المنشورين .

وأخيراً ومن وجهة نظر الاستقبال فإن السلبية « عدم تشكيل ما هو غير مدرك » (ص 229) . إنها بناء يساعد القارىء لملازمة العالم من أجل « تشكيل السبب المحدد لسؤال العالمْ » (ص 230) . ولمساعدتنا في فك ارتباطنا مؤقتاً من حياتنا فإن السلبية تساعدنا على استيعاب الآخرين ، لذا فإن الآراء تعتبر المكونات الأكثر حيوية في الاتصال .

التوفيق بين الحداثة والتقليدية :

ربما تكون إثارة نظرية آيزر أفضل نمذجة في معالجته للسلبية . وهي تبدو طبيعياً بمثابة مفهوم تدميري مماثل للنهلستية أو التحلل ، انها بيد آيزر بمثابة أداة لاغراض بيداغوجية . وتصبح السلبية ملازمة لمشروع تنويري طويل الأمد تم اهماله من قبل منظري « السلبية » التقليديين ، من نيتشه وأدورنو حتى هيدجر ودريدا . ان هذه القدرة الغريبة لدمج الحداثة مع أكثر الآراء حداثة هي بالتأكيد صفة مميزة لعمل آيزر . فمن ناحية درجة ونوعية الغموض في النصوص نظر إليها على انها صفات محددة للأدب بشكل عام . وفي الحقيقة فإن مسار التاريخ الأدبي موصوف بإصطلاحات زيادة الابهام في مقال « الابهام واستجابة القارىء في خيال النثر » أو بشكل أكثر تعقيداً في (سلوكيات القراءة) كتفوق للنفي الجزئي على الاساسي . وربما يكون تناقضاً ظاهرياً رؤية هذا التطور ممدوحاً مع البلاغة العضوية : « في الأدب الحديث فإن النفي يصبح مزهرا حدّاً (ص 219) . ولكن آيزر وعلى وجه التأكيد وجد الشكل الطبيعي والمحاولات الأدبية باطار عمل النفي . ويكتب قائلاً إن « النص الخيالي بطبيعته الصرفة يجب أن يسائل المعاييرالمألوفة والنافذة » (ص 87) . ولكن أثناء تثبيت آيزر للعقائد الأكثر افضاء

للشعرية الحديثة وحركات الرواد الطليعيين الأوروبيين ، فإنه لا يرفض تماما الوظائف الأكثر تقليدية للأدب . إذ يجب التذكير دائما « بالأخلاق » المستوحاة من الأعمال السابقة . ففي (جوزيف اندروز) على سبيل المثال ، يحلل آيزر المشهد حيث السيدة بولي تحاول إغراء البطل . مشخّصاً النفاق في سلوكها ومقارنا بين هذا المشهد والمشاهد الأخرى الموازية في الرواية ، وان القارىء مستدعى للوصول إلى خلاصات مضيئة ومناسبة : « من خلال سبر المزاعم الاجتماعية فإنه يكتشف النزعات الاساسية للطبيعة البشرية » (ص 142 — 146) . وحتى الروايات الحديثة التي لا تتضمن دروساً أخلاقية فإنها متضمنة في هذا السياق الفني كما في رواية وليم فولكنر (الصخب والعنف) « فإن المجموعة المتألقة للصور العقلية تستثار بالفراغات » وتقدم لنا « المفتاح لمعنى الرواية » وهو على وجه التحديد « عبث الحياة» (ص 220) . وفي نثر صمويل بيكيت نصل إلى فهم « التناهي كحالة أساسية لانتاجيتنا » وفي كل حالة إذا قرأنا بشكل صحيح نستطيع أن نحوز على درس مناسب . ان الأدب يساعدنا ان نقود بشكل أفضل وان نقدم انتاجية أكثر ، وذلك هو الجوهري بالنسبة لآيزر بالرغم من ادراك منهجه البيداغوجي كمولد في السلبية . ان التعليم الجمالي لشيللر قد وجد صدى في نفس آيزر مكنه من تحوير المفردات الحديثة لتصبح مثلا مضيئة .

ان آيزر قادر على انجاز هذا الاتحاد الصعب وذلك من خلال تحريف نموذجه نحو ميل قارئه المفضل . لذا نرى ان نظريته مليئة بالمقولات التي تجعل طلابه ومدرّسي الأدب يؤمنون بصحتها ، برغم فقدانها للتبرير التحليلي أو الاثبات التجريبي . ان معالجته للقارىء يعتبر موضوعاً أساسيا . إذ بالرغم من افتراض آيزر « للبناء الملازم » فالواقع ان قارئه يقارب مثال المثقف الاوروبي . وعبر كتاب « سلوكيات القراءة » فإننا نواجه قارئاً منافسا ومثقفا على عكس رغبات آيزر له رغبات مسبقة فيما يخص شخصيته وحالته التاريخية . وان هذا القارىء يجب أن يذعن للمعايير الاجتماعية والأدبية السائدتين . في القرن الثامن عشر بجب أن يكون قائدا جيدا مستوعبا لفلسفة لوك بينما في القرن العشرين يجب أن يكون شبيها بآيزر معجبا باعمال الرواد الطليعيين

التقليدية والتوكيد كما في أدناه يكشف عن مثل هذا السلوك : « هذا الروماني يهدف لإشاعة الملل فينا ؟ ، واليوم ، لأنه يسمح لقرائه بتخيل أنه يقبل طوعا سلوكا كان غير مرغوب به من قبله » (ص 194) .

ان القراء الذين تطوروا على يدي آيزر يجب آن يكونوا نموذجا « للحرية » وفي الحقيقة ما لم يحاول القارىء التغلب على انحرافه الايديولوجي فإن القراءة الصحيحة للنص ستكون مستحيلة :

ـ ان أكثر ما يلزم القارىء هو وضعيته الإيديولوجية وكلما تضاءل ميله كلما استطاع قبول الثيمة الأساسية والأفق البنائي للإدراك الذي ينظم تفاعل القارىء مع النص . ولن يسمح لمعاييره في أن تصبح ثيمة لأنها ستنفتح تلقائيا على الرأي النقدي الموروث في الحالات الفضلى التي تشكل الخلفية . وسيغرى في المشاركة في أحداث النص ، وسيجد نفسه مفترضا به أن يتبنى سلوكاً سلبيا إزاء القيم التي لا يرغب في مساءلتها ، والنتيجة ستكون على الأغلب فتح الباب لرفض الكتاب ومؤلفه(ص 202) والالتزام بالوضعية الايديولوجية تعيق الفهم الصحيح . وبالتأكيد فإن هدف قراءة النصوص الحديثة مثل نصوص جويس وبيكيت هو السماح باستيعاب « الانفتاح على العالم » من قبل « الذهن الواعي للقارىء » (ص 211) . ومرة أخرى ولغرض تشكيل الأدب التنويري الآتي في نمط تنويري ، فإن آيزر يشبع الحداثة من نبع الأخلاق وبشكل يتجانس مع التقاليد الحرة للأكاديمية .

نتائج الظاهراتية :

إن مزاوجة آراء العالم الحر رغم انها لا تعني ان آيزر يطهر نظريته من جميع الانحرافات . فإن الافتراض بان الآراء المسبقة تعد اعاقة أكثر من كونها عنصرا يساعد على الفهم ، إذا تذكرنا مناقشة جادامير حول هذا الموضوع ، تعتبر نقطة خاضعة للنقاش .

وميزة القارىء « المنفتح » يمكن أن تكشف عن نفسها ليس كإعاقة ولكن كمفهوم مثالي للتفاعل الاجتماعي كذلك . ان التمييز بين المعرفة والاهتمام لم يوضع أبداً من زاوية اللااثارة . ولكن بجانب القارىء « الحر » فإن آيزر يعتمد أيضا على نوع معين من النصوص وردود الأفعال لنموذجه . والعمل الناجح للأدب ، على سبيل المثال ، يجب الايكون واضحا تماما بالطريقة التي يقدم بها عناصره ، وإلا فإن القارىء سيخسر اهتمامه . « فلو نظم النص الأدبي عناصره بعلانية شديدة فإن الفرص أمامنا كقراء اما سترفض الكتاب بسبب السام أو ستجعلنا قراء سلبيين » (ص 87) . ويتوفر انطباع هنا بأن النص أو الكاتب يختلس تأمل استجابة القارىء لعلاج وإضاءة الأهداف . بالإضافة لذلك فإن وظائف نص آيزر ، كما راينا ، تكمن في نفي المعايير . وقيل لنا بأن الأدب سيكون « غير مثمر » إذا ما واجهنا « المألوف فقط » (ص 43) ، من ناحية أخرى فإننا نقرأ بأن المجال المألوف « مثير » فقط لأنه « يقود إلى اتجاه غير مألوف » (ص 70) . وبالإشارة الى الذخيرة فإن آيزر يقول أن النصوص الخيالية تجلب الينا عناصر ضمن توليفة غير متوقعة «وعندها تبدأ تلك العناصر بالتجرد من نفاذيتها » (ص 61) . وان امالة النص واستقباله يصبحان نافذين وذلك ما يجب ان يؤمن به غالبية المتعلمين .

ولكن ليست هناك وسائل للتأكد من ان هذا النموذج مناسب سواء للأدب في المرحلة ما قبل الحديثة أو لخبرة القراءة التقليدية عبر التاريخ . كما لا يمكن الاتفاق بسهولة مع مقولة آيزر من أن « متعة القارىء تبدأ حين يصبح القارىء نفسه منتجاً ») ص 108) علما بأن مثل هذه الملاحظة تدخل ضمن نظام آيزر سواء أكانت حقيقة بديهية ـ لان القارىء منتج دائما ـ أو كملاحظة تمييزية تجاه أشكال الأدب والثقافة الشائعة والتي لا تشكل طلبا كبيرا على مستهلكيها . ونشعر مرة أخرى ان على القراء الاستمتاع فقط حين يكونون منتجين أو أن على الأدب أن يربط قرّاءه بطريقة فعالة ، ولكن آيزر يبدو مستخدماً هذا الأمل / الرغبة أو المثالية المحظورة في وصف نموذجه الظاهراتي المزعوم . مثل « الإجماع العام » لكانط في « نقد العقل المجرد » ، فإن نموذج آيزر يتذبذب بين التقديم المعياري والعرض الطوبائي .

ان مأزق آيزر ناجم عن تبنيه لبداية ظاهراتية تاريخية ، فبإدراكه علاقة النص ـ القارىء باصطلاحات مفاهيم الثبات أو اللازمنية ، فإنه قد أعاق اندماج التاريخية مع كل شيء الا بطريقة مصطنعة .

وبعد ذلك وحين غامر باجراء ملاحظات تقويمية أو مناقشة النصوص الفعلية كانت النتيجة غالبا ارتباط اللاثبات الموضح في أعلاه . ان آيزر يريد الحديث عن الأدب والمعايير الأدبية باصطلاحات تاريخية غير أن ظاهراتيته تقف في وجهه . إذ أن المنظور التاريخي لا يمكن أن يلحق بالحقائق الـ ما قبل والـ ما بعد بهيئة مواد تصويرية أو مجرد مضمون لبناء خال من الذخيرة ، إذ يجب أن يلتحم بالأجزاء المفاهيمية للنظام . وان عزل الأشكال النهائية لتفاعل النص مع القراءة عن مضامينها التاريخية تعيد وتكرر البرنامج المألوف للفلسفة المثالية .

وكمثل كانط وهوسرل ، حيث اشتق منه نظامه ، فإن آيزر غير قادر على إدراك التصنيفات ذاتها باعتبارها منتجات لتأمل تاريخي .

كما أن الأسس الظاهراتية ربما تكون مسؤولة ايضا عن تقاربيته غير المتعمدة للنقد الجديد . ورغم محاولته في تعريف اصطلاحاته المركزية في محاولة لتجنب مظهر « الشكلانية »،فإن تطبيقاته التفسيرية غالبا ما تناقض ادعاؤه للابتكار . حيث أنه يفهم البحث معنى في الأدب « كمعالجة خارجية » ، وهو مثل النقاد الجدد التجأ فقط الى «الوظائف التشغيلية ضمن العمل »
(ص 15) . وحتى قارئه الضمني هو في النهاية بناء ملازم . وما ينتهي إليه من ناحية نموذج يسمح للنوعية النصية مثل الفراغات والشواغر ومن ناحية أخرى استجابة القارىء ، حيث أن آيزر يتجنب القارىء التاريخي باعتباره نتاجاً لإنجاز مجرد .

وهكذا نترك إما مع تحليل النص باصطلاحاته المبهمة ، أو مع الحدس في كيف ان القارىء المثالي أو المفسر يتأثر بالقراءة أو تحليل مختلف للاستراتيجيات الكتابية أو النصية . وان كلا هذين الجانبين لا يعتبران إضافة لأفضل التقاليد الأنجلو ـ امريكية للنقد الجديد والقراءة المغلقة . ووجود الإبهام في النصوص يوضح كيفية وجودهما

سوية ، سواء كان لاستنباط الايستجابة أم لا فإنه يصعب تمييزه عن الفعاليات بمزيد من التقد التقليدي الذي يبدو غامضا ، متناقضا ، ظاهريا أو تهكميا . وبتأمل ردود فعل القارىء وهو يملأ «الفراغات» فإن ذلك يعتبر تدخلا أكثر من مجرد تفسير النص . ان مشروع آيزر بقدر امكان ترجمته إلى تحليل يبقى بشكل كبير ضمن اطار النقد النصي . وكما لاحظ والاس مارتن فإن آيزر يعتبر حليفا لاولئك الراغبين في إعادة بعث الحيوية في الافتراضات الأساسية للنقد الجديد » .

وان استقباله الأمريكي كان يزيد بمراحل عن حماس زملائه ويعد ذلك سببا رئيساً في انسجامه مع الميراث النقدي المألوف هذا .

وآيزر قادر على تمويه ألاعيبه النقدية الجديدة بتقديم سلسلة من الاصطلاحات المأخوذة عن عدد من المناهج المختلفة . وتساءل العديد من النقاد ان كان هذا الثقل الاصطلاحي المفرط ينجز أي غرض عدا الوصول بسرعة إلى النظام المعرفي للقارىء . وذلك ليس واضحاً بما فيه الكفاية ،على سبيل المثال ، لماذا مفاهيم من نظرية السلوك اللفظي ، ونظرية الأنماط الظاهراتية ، والوجودية ونظرية الإتصال والشعرية يتم الاحتياج إليها جميعا لانشاء النقاط الأساسية في موضوعه . ومن المؤكد ان جميع تلك الاصطلاحات لا تنسجم معا في النظام الدقيق الذي يريده آيزر .

وبعد أن ناقش مجموعة من الاصطلاحات وانتقل إلى مجموعة أخرى ، لم يكن واضحاً وجود العلاقة التي تربط المجموعتين ـ او أنها في الحقيقة مترابطة . وكيف أن القارىء الضمني يختلف عن الرأي التساؤلي أو دور القارىء ؟ وما هي العلاقة بين الذخيرة والثيمة ، أو الجشتالت والصورة ؟ بالإضافة إلى ذلك فإن العديد من المفاهيم مأخوذة عن سياقات أخرى جالبة معها تضمينات غير ملائمة للالتزام الظاهراتي الأساسي . فنظرية السلوك اللفظي على سبيل المثال تفترض وكيلا بشريا بنوايا محددة يقوم بالتلفظ ، بينما نجد آيزر وبوضوح غير راغب في الدخول مباشرة بمناقشة مع قصدية المؤلف في انتاج العمل الأدبي . والنتيجة أن آيزر يتذبذب بين نسبة القصدية إلى الكلمات المستقلة للوكيل البشري ونسبة القصدية الى الكتاب التقليدي . وباخراج

الاصطلاحات من سياقاتها الاعتيادية واجبارها على القيام بوظيفة « حسب نموذجه » فإن آيزر يضيف غموضاً لاصطلاحاته ، جاعلاً نظريته أكثر صعوبة للفهم مما تحتاج إليه .

الوضوح ومناقشة فيش - آيزر

ولكن أكثر الاعتراضات جدية على نظرية آيزر تمحورت حول سؤال الوضوح والإبهام وفي مدى محدد فإن تلك الاعتراضات مست جوهر مشروعه ، حيث أن الموضوعات المهيمنة تدخلت في انتاج المعنى والمسؤول عن ذلك والى أي مدى هي محدودة ، ان هناك موقفين متناقضين تماما بهذا الخصوص ويرتبطان بالموضوعية والذاتية . فبينما الموضوعية ترى ان هناك معنى واحداً مهيمن وصحيح لكل عمل غالبا ما يتعلق بقصدية الكاتب ، فان الذاتية تؤكد على ان المعنى برمته هو نتاج لعقل القارىء الفرد . وحاول آيزر اتخاذ موقف وسط في هذا الموضوع بالادعاء بان النص يسمح بقراءات مختلفة لتحديد الاحتمالات . وان معنى النص ينشأ من قبل القارىء برعاية التعليمات النصية . لذا فإن القراء احرار في الإحساس بذلك بأشكال مختلفة أو خلق معان مغايرة . ولكن وفي عدد من الفقرات بدا أن آيزر استعاد تلك الحرية . فمن جانب فإن معنى النص محدد باصطلاحات « مكان اللقاء » لمناظير السرد المتعددة . ويكمن دور القارىء في احتلال موقعه « ضمن بنائية النشاط المسبق » و « جعل المناظير المتشعبة ضمن نمط يتطور تدريجيا » (ص 35) . وضمن وصف مماثل يطلب آيزر من القارىء الإلمام بالنمط مؤكدا على الارتباط « بين الفراغات » (ص 198) ، وعليه فإنه يبتر بقوة الإسهام « الذاتي » . وفي مناقشته للأجزاء فإنه يشير الى « معانيها المهيمنة » وهكذا فإنه يوحي بان المعنى يعود للنص لا إلى هيمنة القارىء . ان تلك التناقضات يمكن أن تتوافق مع قصدية آيزر لفهم المناظير ، الانماط والأجزاء باعتبارها منتجات لفعاليات القارىء . وفي مثل هذه الحالة فإن وضوح تلك البنى يجب الا يكون شيئا موروثا في النص ، ولكن شيء ناجم عن تفاعل النص ـ القارىء . وحتى لو بررنا تلك

المنزلقات الواضحة يبقى من الصعب فهم مراد آيزر حين يكتب عن « رسالة العمل » (ص 81)أو « المعنى النهائي للنص » (ص98) ،

وفي المدى الأدبي فإن آيزر نقل الوضوح من بناء المعنى الى المستوى النصي الضمني .

بالنسبة « لبناء انتاج المعنى » كما في نظام انجاردين فهو ممكن اثباته « على أساس ذاتياني »(ص 25) . وهناك نقاط في نظريته لا يمكن لنا تفسيرها أو تحليلها دون الاعتماد على معيارية ذات عناصر مهيمنة .

وأكثر الموضوعات اثارة في نظرية آيزر والتي ركز عليها ستانلي فيش هي تلك المتعلقة بشرعية التمييز بين الوضوح / الإبهام ، ومن منظوره ما بعد النقدي فإن هذا الفصل ممكن فقط إذا فهم المرء النص على اطلاقه مثال ذلك الإدراك دون وسائط . ويناقش مبينا ان أي مواجهة مع العالم سواء كانت معلمة بـ « الواقعية » أو «النص » فإنها تتضمن اصطلاحات الإدراك ، الوضوح والإبهام وبتصنيفات غير وثيقة . لذا لن يكون هناك ابهام لعدم وجود امكانية وضع القارىء لنفسه خارج الافتراضات والتخلص من كبح الإحتمالات المنشأة بنظام الوضوح . وبذات الوقت فإن الوضوح ليس دلالة كاملة المعنى حيث أن جميع خلق المعاني معتمد على « ذاتية » القارىء التي تتعامل مع الاصطلاحات . ولا يدعي فيش أن تحليل النص مستحيل باستخدام نموذج آيزر ، إذ أن تفسير أي عمل يمكن أن ينجز باستخدام التمييز بين النصية السابقة وإسهامات القارىء :

إن التمييز بذاته يعتبر افتراضا ، فهو حين يخبر عن وصف أدبي . فإنه سينتج ظاهرة تستدعي الوصف . ويمكن القول ان جميع المكونات ذات العلاقة (كالوضوح أو الأجزاء النصية ، الإبهام أو الفراغات ، ومغامرات الموقف التساؤلي للقارىء ستكون منتجات لاستراتيجية تفسيرية وعندها فإن من المكونات لن يخدم في مجالا إنشاء الإجراءات التفسيرية . (ص 7) .

وبكلمات أخرى فإن ما نراه أو نفهمه مقرر من خلال منظور مفترض أو اطار عمل يساعد على الرؤية والفهم ، ويقول فيش ان نظام آيزر مبني على أسس زائفة .

إن رد آيزر مثير ذلك لأنه يوضح بعض سوء الفهم المحتمل في مقولاته المبكرة ، حتى لو لم تكن مضادة حقا للاعتراض المركزي . ففي المقام الأول قام آيزر بتصحيح توصيف فيش حول الوضوح المفترض والإبهام المعروض . ويقدم آيزر التمييز التالي : « ان كلمات النص مفترضة وان تفسير الكلمات واضح وان الفراغات بين العناصر المفترضة و / أو التفسيرية مبهمة » (ص 83) .

ثانيا ، فإنه يتفق مع مضمون فيش بعدم وجود افتراض غير توسيطي ، ولكنه يحرص على أن هناك « شيئا » يحد من التفسير . ان هذا « الشيء » الذي يجب توسيطه يوجد قبل التفسير ، ويسلك ككابح للتفسير وله ارتدادات على التوقعات العاملة في التفسير ، رغم إسهامها في الإجراءات التأويلية ، ونتيجة ذلك وضوح تأملي وإعادة خلط الافتراضات الأساسية (ص 84) . ان هاتين المقولتين تضيئان بشكل جيد الاختلاف بين آيزر وفيش : فبينما الاثنان يؤكدان على الطبيعة التأملية لجمع الإدراك ، فإن آيزر يؤكد على ضرورة السيطرة في بعض المستويات بـ « شيء » . وبذات الوقت فإن من الواضح ان آيزر فاقد أو هو غير راغب بالتعامل مع نقطة فيش الحقيقة . ورغم أن التوصيف الخاطىء يمكن أن ينبع من موقف فيش ، فإن ذلك ليس جوهر مناقشته . إن فيش لا يأخذ بالموقف البركيلي الذي عزاه إليه آيزر وهو لا يدعي بأن ما هو مدرك موجود فقط . فهو يقبل افتراضيا وجود عوالم أو ملاحظات صفحات وكذلك وجود « شيء » يوجد قبل التفسير . وان جداله يكمن في ان تلك « الافتراضات » هي دون معنى ـ ولا تشير حتى الى كونها « افتراضات » ـ قبل منحها معنى « كافتراضات » .

وهكذا يتضح من المقولة الأولى أعلاه أن آيزر يخلط في استعمال « الافتراضات » : أولا انها تشير الى الوجود (كلمات النص افتراضية) ، ومن ثم يوصف التشخيص الذاتياني للأشياء الموجودة (الفراغات بين العناصر المفترضة) . حيث أن العناصر مفترضة بهذا المعنى ان كانت ضمن نظام حيث يمكن ادراك العناصر . قبل أن تدعى « عناصر » يجب تفسيرها على هذا الأساس . ونفس الشيء فإن فيش لايبدو متحديا للتوكيد الذي يتبدى حين نمارس عملا مع الاصطلاحات والعناصر أو « شيء » في النص يؤكد الكوابح على التفسير . وهو يؤكد على إن إدراك الكوابح أو القدرة على

الكبح ممكنة فقط لأن المفسر يعمل ضمن الاصطلاح أو تحت غطاء محدد من الافتراضات . والسؤال الحقيقي الذي يمكن توجيهه لفيش ـ ولم يطرحه آيزر ـ اي اصطلاحات يقرر استعمالها في نقده المستقبلي . ذلك لأننا إذا أخذنا مناقشته باعتبارها نافذة أو حقيقية ، فعلى فيش أن يفترض ان مقولته لها وضعية خاصة تستطيع النفاذ من الافتراضات . ولذا عليه اما مناقضة معتقده النقدي أو تقديم نظرية « اصطلاحية » مثل آيزر . ان « انتصار » فيش لم يحسم المشكلة ، فإذا كان قد انتصر في هذه المعركة النقدية فإن السبب يعود لأن آيزر قد عاد لوضعيته السابقة بدلا من مهاجمة وتفنيد آراء خصمه من نقاط ضعفها ، وبرغم المنعة التي تمنح امتيازا للنقد الماورائي وتكون معززة بالافتراضات التقليدية ، فإن معاقل فيش النظرية تنهار بفعل التناقض الداخلي . اما بالنسبة لآيزر وبرغم أن هزيمته لا تبرر معالجته للوضوح فإن مناقشته الموجزة للفيلم مقابل شكل الرواية يمكن أن يخدم في إضاءة مجموعة هامة من المشكلات في هذه الفكرة .

ولاحظ آيزر ان الاختلاف بين نص فيلم (توم جونز) والرواية يكمن في وضوح الصور البصرية في الوسيط السابق . وهذا الوضوح غالبا ما يعتبر مخيبا للآمال أو فقيرا إذا كنا قد قرأنا الكتاب قبل مشاهدته على الشاشة . وبذات الوقت لا أحد يريد مناقشة ان الأفلام تعمل بالصور المرئية ، وهذه المقارنة والتقويم ليست دون قيمة أو جدوى بالنسبة لنزعات آيزر في التعامل مع اجراءات القراءة والوضوح . بجانب عدم التعقيد في مشاهدة الأفلام ، التي تعتبر أكثر « نصية » مما يهتم به آيزر للتأكيد عليه ، ان هذه المناقشة تؤشر إلى الدور الرئيسي الذي تلعبه الأعمال المرئية في إقصاء الإبهام ويكتب آيزر « حين نتخيل توم جونز خلال قراءتنا للرواية علينا ان نجمع مختلف الأوجه التي تكشفت لنا في أوقات مختلفة مقابل الفيلم ، حيث نراه دائما متكاملا في جميع الحالات » (ص 138) .

ولكن هل نرى فعلا توم جونز « متكاملاً » بسبب اننا نرى صورة على الشاشة ؟ وبأي معنى هو متكامل ؟ وهل تعفينا الصورة المرئية فعلا من دورنا الإنتاجي ، كما أشار آيزر الى ذلك ؟ (ص 139) .

وكمثل انجاردين الذي اعتبر تمثيل العمل تجسيداً لـ ، فإن آيزر يوحي بقوة إلى أن الوضوح يعتمد على معنى الإدراك ، وان معنى الإدراك ذلك يتحاشى بدوره الحاجة للتخييل . والرؤية مقنعة لآيزر والصور المرئية تقدم إلينا استهلاكا غير مباشر . وبكلمات أخرى فإن فيش قد لا يكون على خطأ تام في تشخيصه المزعوم .

ولعل المشكلة التي تواجه مشروع آيزر تكمن في ان الحرية تمنح للقارىء حين لا تشكل أهمية على الإطلاق . فلو كان وزن توم جونز لا يزيد عن باوند واحد أو اثنين وان طوله بوصة أو اثنتان أو أن عينيه زرقاوان فإن هذه الشؤون سوف تترك للقارىء وفي هذا الإطار ستترك لنا الحرية لملء الفراغات ، ولكن عندما يتعلق الموضوع بمعاني فصول الرواية أو العمل برمته ، فإن آيزر لا يترك مجالاً للانحراف والخروج على «الرسالة » . ويبدو الوضوح ضالعا على الأغلب في الإبتذال والتفاصيل غير الأساسية ، وحيث يتم انتاج المعنى فإن القارىء اما« يشق طريقا صعبا أو يسيء فهم النص . وبرغم مختلف النزعات « التحررية » واالعديد من التناقضات في المناقشات ، فإن دلالات آيزر وقيمه يجب الا تغبن . فهو يعتبر بعد ياوس أكثر المنظرين الألمان أهمية من الذين ظهروا خلال العقد والنصف الماضي . بالإضافة إلى ذلك فإن مشروعه يعتبر استكمالا لآراء ياوس . وان اهتمامه بتفاصيل التفاعل مع النصوص يجعله أكثر قربا لفعالية التفسيرية التقليدية ، ولكنها توفر لنا أيضا سبيلا قيد الاستغلال للوصول الى النصوص الفعلية . وان نظامه يساعد على شرح العقد ذات العلاقة بالمواجهة الأساسية مع الأدب وهي اجراءات القراءة ذاتها . وبالتعارض مع أكثر النظريات ابكارا ، فإن آيزر يرى أن هذه الإجراءات ليست بالبساطة التي تتبدى بها ، ولكن كنسيج تجريبي وفعاليات عقلية . ان فضيلة آيزر تكمن في انه اجبرنا على الاعتراف بأننا لا يمكن ان نجري تحليلا خاصا بنا لأي نص ما لم نكن عارفين ما يعنيه الأدب . كما لا يمكننا الاستمرار في اهمال ان النصوص قد بنيت لتقرأ ، وهي تملي شروط قراءتها . وان تلك الشروط تساعد البناءات أكثر من المترمتين الدوغمائيين .

بالإضافة لذلك فإن آيزر كان أكثر مسؤولية من بقية النقاد الألمان المعاصرين

بتقديم المنظرين الأوروبيين للعالم الناطق بالانكليزية . وبتأثيره تم انتزاع الظاهراتية من المسكة الخانقة للنقد الجديد ممثلة برينيه ويليك ، كما أبدى الشكلانيون الروس والبنيويون التشيك اهتماما بكتاباته . وقد كان لآيزر ضلوع ثنائي في الاتصال . فمن ناحية كان ذا أثر في جلب نظريات القارة لاهتمامات الناطقين بالانكليزية . ومن ناحية أخرى فإن أعماله لفتت الإهتمام لمناقشة موضوعات أهملت طويلاً .

4 ـ النماذج البديلة والخلافات

نموذج الاتصال : مستويات التفاعل بين القارىء والنص :

ربما تكون أهم مشكلة تحيط باهتمامات نظرية الاستقبال هي علاقتها بنظرية الاتصال عموما ، ذلك الموضوع الذي غالبا ما طرح في الحلقات الفكرية خلال السنوات التي ظهرت فيها نظرية الاستقبال . والموضوعات ذات العلاقة بالاتصال كانت موجهة غالبا من قبل علماء الاجتماع الألمان خلال هذه الفترة . وعمل كل من كارل اوتو أبل ، نيكلاس لومان وجورجين هابرماس ـ ثلاثة من أفضل الباحثين في النظرية الاجتماعية ـ مندمج بأشكال أساسية بالتطبيقات والمتغيرات للتفاعل الإنساني . وانهماك هابرماس النظري على الخصوص يمكن دراسته ضمن اطار النظرية القديمة للاتصال . فمنذ كتابه الأول عن الجو العام سنة 1959 وحتى كتابه الأخير سنة 1981 والمعنون (نظرية سلوك الاتصال) فإنه كان يتأمل في احتمالات إنشاء حوار اخباري ديمقراطي ذي معنى في المجتمع المعاصر .

ياوس وآيزر

وسط هذه الأجواء ، فإن الدوافع النظرية التي أسهمت في نماذج الاتصال تم الترحيب بها بشكل خاص . رغم أن علماء الاجتماع تصدروا القيادة ، حيث أن معظم المحاولات تمت تغطيتها باحلال السلوكيات المعزولة في الإطار الأكبر للتفاعل الإنساني . وبالتأكيد فإن نظرية الاستقبال ذاتها يمكن القول بأنها إسهام في هذا المشروع الواسع . وليس مصادفة على سبيل المثال ان كلا من آيزر وياوس قاربا انعكاسهما النظري المفحم حول الاستقبال أو الاستجابة مع اجزاء من الاتصال . ففي حالة آيزر يتبدى ذلك من مناقشته للفراغات ، الإنكار والسلبية ، وفي مقالة ياوس من خلال فحص التطهير .

يمكن استخلاص ان نظرية الاستقبال يجب أن تتأجج أو تصنف ضمن النظرية العامة للاتصال . وذلك على وجه الدقة هو الوضع الذي اتخذه ياوس وآيزر فيما يخص المقولات النظرية .

وفي مقابلة نشرت في (التاريخ الأدبي الحديث ، 1979) أشار ياوس انه يرى أن المستوى الشائع لهذه التحولات في النزعات النقدية مثل بنيوية براغ والسيميولوجيا وجمالية الاستقبال « في حقيقة أنهم وضعوا مشكلات في الاتصال الإنساني المتبادل . . وسط بحثهم عن المنفعة » (ص 86) .

ودفاعا عن الاعتراض الذي أثارته نظرية الاستقبال في كونها أخذت جانباً واحداً من العلاقة الكبيرة ، فإن ياوس أوضح في مناسبات متعددة منذ 1970 ان اجمالي الإجراءات الأدبية ، وليس فقط أعمال نظرية الاتصال ، يجب أن تكون الهدف النهائي للأبحاث . وقبل في المقابلة المذكورة بجزئية أعماله المبكرة وبتحليل الإدراك المتأخر لتطور الدراسات الأدبية في كونستانس منذ الستينات كإسهام في نظرية الاتصال .

- هاهنا ، محاولات باتجاه نظرية استقبال الأدب والتأثير ، تستند أساساً على علم النص ، والذي تطور باضطراد ليصبح نظرية في الاتصال الأدبي بحثاً عن الكفاءة في وظائف انتاج الاستقبال وتفاعلها (ص 86) .

ودون شك فإن ياوس يموضع هذا الاهتمام بالاتصال الأدبي ضمن نشاط بحثي وفكري في المجتمع الأكاديمي :

- لغرض إعادة تأهيل القارىء المستمع والمشاهد (المستقبل) في الدراسات الأدبية ، فإن ذلك يعادل فتح لغويات النص على نماذج سلوكيات اللفظ والأوضاع الاتصالية ، وان اتقان السيميولوجية في مفهوم ثقافي للنص وتجديد أسئلة الموضوع عن دور « العالم الحي » في الأنثربولوجيا الاجتماعية للحيوانات والبيئة في الأحياء ، وعودة المعرفة الاجتماعية مع نظريات التفاعل التي أصبحت فعالة ، ومنفصلة عن المنطق الرسمي أو التعبيري عبرمنطق تمهيدي أو حواري . (ص 86) .

ان الهدف النهائي وبرغم كونه لا يزال بعيد المنال فإنه انضباطي التبادل ، إذ أن « النظرية العامة للاتصال » تسور وتنشأ بجميع السلوكيات .

وبملاحظة « الوضع الحالي لنظرية الأدب » التي ظهرت في نفس عدد « التاريخ الأدبي الجديد » ، يصل آيزر الى نفس الخلاصات حول أهمية الاتصال . وبمسح المعالجات المعاصرة ، يجد الالتجاء المتطفل الى عدة مفاهيم ، ويختار ثلاثة من مفاتيح الاصطلاحات هذه - البناء ، الوظيفة والاتصال - لاعادة قراءة عامة في الاتجاهات النقدية . وتم تحديد البناء بمنهجية وصف النص السابق وإنشاء معناه . بعناصر مصنفة ومتفاضلة في العمل ، والتحليل البنيوي « يجعل من التبادل الذاتي والوصف المقبول ظاهرياً للموضوع المنشأ ممكناً (ص 9) .

برغم تحديد هذا المنهج فإن الوصف والتصنيف أصبحا هدفين بذاتهما . فأي المعاني يتم انتاجها . ولأي أغراض يتم استعمالها ومن الذي يستعملها ، ان كل ذلك غير متضمن في التساؤل البنيوي ، فالبنيوية تترك وراءها مشكلة غير محلولة بشكل مرض حتى من قبل المفاهيم المتنوعة التي انتجتها ، والمشكلة هي « معنى المعنى » (ص 10

ولتقصي أسباب هذه المشكلة يجب تبني اطار عمل ينبثق من البناء ذاته ويسمح بفحص وظائف المعنى . والتحليل الوظيفي الملتحم والمتفوق على التحليل البنيوي يتدخل في الارتباط بين النص ومعناه ، والواقعية النصية الإضافية . ويجب ان يعمل ذلك مع السياقات حيث لا يمكن تجنب موقع جميع النصوص الأدبية وكيف تدخل تلك النصوص في علاقة تبادلية مع بيئاتها .

غير ان المعالجة الوظيفية لها أيضا حدودها . رغم أنها قادرة على وصف استعادة الخبرة التاريخية عبر اعادة بناء العالم الماضي ، ولكنها لا تستطيع الإجابة على سؤال استمرار هذا العالم المعاد بناءه واجراءات اعادة انشائه . وللتعامل مع هذا الموضوع ، يجب تقديم فكرة آيزر عن الاتصال . حيث ان هذا النوع من التحليل يستند على اسلوب تفاعل النص مع القارىء ، ولا يتضمن فقط كلا البناءين والوظيفة ، ولكن يوفر ايضا جوابا على سؤال الشرعية . وكما رأينا اعلاه فان آيزر يعي الاتصال الأدبي كنشاط رابط لجزء من القارىء والنص حيث يعمل كلاهما ضمن اجراءات تنظيم ذاتية(ص 15) . وهكذا فإن العمل الأدبي يتضمن الخبرة المشتقة من اجراءات

القراءة : استغلال النصوص المنتقاة حسب مقدرة القارىء ينجم عنهاخبرة جمالية حيث يساعده بناؤها في الحصول على بصيرة في الخبرة المكتسبة ،كما تساعده في تخيل الواقعية والتي هي حقيقة كاجراءالخبرة ،رغم انها لا يمكن ان تكون حقيقية بالمعنى الصلب (ص15) .

وكمثل آراء ياوس الأكثر عالمية ويوطوبية ، فإن الاتصال يبدو هنا كمرحلة أخيرة في تطور نظرية الأدب .

هانز اوريش جمبريشت

لم يكن آيزر وياوس بالطبع المنظرين الوحيدين اللذين لا حظا تضمن نظرية الاستقبال في الاتصال في مقالة نشرت أواسط السبعينات تخيل هانز اوريش جمبريشت احد طلاب ياوس اللامعين التغير في النموذج باصطلاحات الاتصال أكثر من التأثير والاستجابة .

ولنقد التصريح المبتسر للنموذج الجديد ،تأمل في ان التغير الحقيقي سوف يقع كنتيجة للاستقبال الجمالي ،حيث تصبح الدراسات الأدبية كفرع من سوسيولوجياالاتصال . وكإسهام في هذا التطور فصل بعض الاهتمامات الأساسية لنظرية الأدب كفعالية اجتماعية .مع الإشارة الى انتاج النصوص عندها يصبح للمهمة جناحان : يدافع جمبريشت عن اعادة البناء بالدقة الممكنة حسب الرغبة التأليفية ،وذلك يؤشر الى « المعنى الذاتي للنصوص كفعالية »(ص 401) .وهذا الالتجاء للرغبة التأليفية لايعني تضمين بعث الطرز العتيقة ،كالمناهج البيوغرافية المنحرفة .بل انها ضرورة حسب آراء جمبريشت غير ملائمة حيوياًللنظرية السابقة التي فشلت في التمييز بين النماذج الوصفية والطبيعية .فبينما النظرية السابقة استخدمت جدولاًثابتاً في الإجراءات الأدبية ، فإن النظرية اللاحقة شغلت بمعاني الإدراك الموجه للنص .وبسبب ازديادها ،واعادة بنائها وتاريخانيتها وثباتها . اختار جمبريشت المعنى الذي ينويه الكاتب

كاساس للمعالجة الوصفية والجزء الثاني من النظر الى الإنتاج باعتباره فعالية تتضمن عناصر خارج أي رغبة تأليفية واعية . بينما الـ « من اجل الدوافع » يركز على الفعالية الذاتية للسلوك الاتصالي إذ أن « بسبب الدوافع » تضع في الاعتبار « المستوى التاريخي والاجتماعي للبناء » (ص 402) وهنا فإن جمبريشت يهتم بما يساعد البناء تاريخياً وذلك يسبغ شرعية على الرغبات الذاتية للمعنى أو تأثير محدد ، أو تلك التي تتحكم بشكل عام بالشكل ومضمون الأعمال الأدبية .

ويؤلف الاستقبال الجانب الخلفي من الإجراءات الاتصالية . فالقراءة وفهم النص الأدبي مثل منتجهما ، معنيان كذلك بالخطوات الاجتماعية ، ويقترح جمبريشت ثانية معالجة وصفية لاكمال الإجراءات الوصفية . وبموازاة فعالية الإنتاج فإن كلا من دوافع : « لكي » (الذاتية) و « بسبب » (الاجتماعية والتاريخية) ، تكونان هدفا للبحث . ولكن في هذا المجال فإن جمبريشت يشعر انه من الصعوبةالحصول على مواد . فبينما تجارب محددة ومسوحات يمكن أن تساعد في تقرير التأثيرات المعاصرة والاستجابات ، فإن دلائل من الماضي نادرة ولا يعول عليها .

بالإضافة الى ذلك فإن التعزيز النهائي للادب على اساس « النشاط العملي » مستحيل تقريباً . وفي هذا البحث علينا ضمان الافتراضات الثقافية القائمة على تراكم المعلومات المتوفرة .

كارلينز ستيرلي

ان الوظيفة الاتصالية للادب كانت ايضاًمحط اهتمام كارلينز ستيرلي ، وهو أيضا أحد طلاب جوز ، وعلى الضد من جمبريشت ، ورغم ، انه دافع عن تفحص الجانب الشكلي لاجراءات الاتصال ، فإنه سمح بان دراسة الاستقبال الفعلي يكمن في فهم لتفسير وموضعة النصوص ، واهتمامه يمتد نحو « نظرية الشكل التام للقراءة والتي تشتق معيارها المحدد لاستقبال النصوص الخيالية من مبدأ التخييلية » .

وكمثل آيزر فإن ستيرلي تقصى الطبيعة الظاهرية للاتصال النصي أكثر من تاريخ استجابتنا للادب وتضميناته للقراءات الحالية .

ولكن في أكثر ملاحظاته اهمية حول القراءة ، اقتراحه ان آيزر لم يمض قدما بما فيه الكفاية . ففي نظام آيزر كما رأينا فإن تشكل الصور والظلال كانت متمركزة باجراءات القراءة . وفي معظم الخيال ، فإن ستيرلي يتفق ان هذا النوع من النشاط العقلي ضروري للخبرة الجمالية . وهو يعلم اجراءات تشكّل الظلال هذه بأنها « ذرائعية ظاهريا » ، ووظيفة يمكن تمييزها عن استقبال النصوص غير الخيالية (الاستقبال الذرائعي) . فعندما نقرأ رواية تقليدية ، على سبيل المثال ، فإن كلا من آيزر وستيرلي يتفقان على أننا نتفوق على حدود النص الخيالي في خلق ظلال بما يتناسب والمحادثات النصية في نموذج آيزر عن القراءة رغم بقائنا في هذا المستوى برغم انكار الصور وتحول الافكار وتراجعها نحو أفقنا العقلي .

وبالنسبة لستيرلي من ناحية أخرى فإن القراءة الذرائعية الظاهرية يجب أن تلحق باشكال عالية من التلقي ، وهي لوحدها تستطيع تحقيق موقف لحالة محددة من الخيال .

وهذه الأشكال العالية تستلزم نوعا من الاتصال محددا بـالنصوص الخيالية . ويناقش ستيرلي استخدام المرجعية الزائفة في اللغة ، كتطبيق يقع بين استخدامها بمرجعية بسيطة ووظيفتها المرجعية الذاتية . وما يميز الخيال السردي هو هذه المرجعية الزائفة التي يمكن اعتبارها مرجعية ذاتية بمسوح الشكل المرجعي . وهكذا فإن النصوص الخيالية « تثبت في النهاية انها متغيرات في النصوص النظامية ، إذا دلت النظامية على النصوص المعنية بشروط استخدام صيغها الموروثة » (ص 80) .

ان الأشكال العليا من الاستقبال معنية باستغلال الخيال في مرجعيتها الزائفة . فقد حدد الفهم بالقراءة الذرائعية ظاهريا والتي يجب ان تلحق بالإدراك أو البعد الانعكاسي حيث ان الانعكاس وحدة يعود من ظلال المحاكاة ـ المنتجة من قبل القراءة الذرائعية ظاهرياً ـ للخيال وان تمفصل المرجعية الزائفة يكشف عن الجوانب الشكلية للخيال » (ص 103) .

وعلينا التفكير باجراءات القراءة المزدوجة هذه ،أولا لانتاج الظلال ومن ثم لتضمين المحتوى ذاته ،وباصطلاحات آيزر حيث أن نشاط القارىء مرتبط بتحليل الأبحاث الأدبية . فقد قرأ الأقدمون الخيال بذرائعية زائفة ،بينما المحدثون لديهم مهمة تفسير طبيعة الخيال المقروء .

وهكذا فإن الإسهام الرئيسي لستيرلي يتجاوز نظرية انحراف اتصال الأدب التي وجدت في المقالات والتي جمعت تحت عنوان (النص كاجراء ،1975) وما يجمع هذه الإجراءات المتعددة منذ النصف الأول للسبعينات هو اهتمام بإنشاء « بحث أدبي منظم » .وهذا يستلزم تفحص المستوى الإنعكاسي للتلقي الكامن في النصوص الخيالية .وكمساعدة لمشروعه النظري فإن ستيرلي غالباًما يدعو لدافعين خارج النطاق الأدبي .

الأول نظرية السلوك اللفظي ،وأهميتها بالنسبة إليه منعكسة بوضوح في عنوان كتابه . باستخدام بصيرة اوستن وسيريل ،ويبحث ستيرلي في التفوق على عقم اللغويين النصيين المطلق والمصاحب باهمال الاتصال . ان نموذج الإنجاز يلعب دوراًرئيسياًأكثر من اللغة في « الأبحاث الأدبية المنظمة » ذلك لانه يتفوق بتنوعه على جانب واحد من نظرية الاستقبال . ولو فهم النص على انه مخطط مستهدف للانجاز اللغوي ،فإن كلا من الإنتاج واستقبال الخيال يمكن ان يدرسا بشكل مفيد عبر التحليل النصي . وبينما يدافع جمبريشت عن التقصي في هدفي الإجراءات الاتصالية ،فإن ستيريل يفضل التقصي في البنى الموضوعية التي تتوسط بين الكاتب والقارىء . وهكذا فإن الأبحاث الأدبية تصبح بالنسبة إليه اختلافا في علم الإجراء ، بنصوص خيالية تعادل تقريبا اللفظ المنجز . .

والنظرية الثانية التي تبناها ستيريل لأغراضه هي السيميوطيقا . وهو يبدو بالتأكيد راغباًفي دمج بصائر هذا الحقل مع تلك التي لنظرية السلوك اللفظي . ولهذا السبب فإنه منجذب بشكل خاص للويس جيلمسليف ورولاند بارت واي . جي . جريماس . حيث انه وجد في الثلاثة اهتماماً ضمنياً بالإشارات كعناصر فعالة في التفاعل الاجتماعي .

وبالنسبة لجيلمسليف فقد قيم على وجه الخصوص التمييز بين المستوى التعبيري والمستوى المتضمن للسيميوطيقا حيث انه في نقطة المفارقة هذه أكثر ايحاء بالتعامل مع

الكلام من اللغة . وهكذا فإن جيلمسليف يجعل السيميوطيقا أكثر قرباً للانجاز في مواجهة الاهتمامات البنيوية والمنظمة المرتبطة بسوسيروموواليه . اما الانجذاب لبارت فإنه يعود بالدرجة الأولى الى اهتمامه في كيفية اتصال الإشارات بالايديولوجيا عبر نظم دلالية وهكذا فإن بارت المبكر في كتبه « في الميثولوجيا » و « عناصر السيميولوجيا »مفضل عنده عن بارت ما بعد البنيوية كما في كتابه (اس/ زد)(ص 131ـ 135) .

وأخيراًفإن جريماس مهم بالنسبة لستيرليي بسبب محاولته استغلال البناء فيما يخص المعنى .كما ان تطبيقات اللغويين البنيويين للتفاعل الاجتماعي كما وجده ستيرلي في اعمال ليفي شتراوس أو جريماس ، فإن ذلك يتمم تخصيصه لنظرية السلوك اللفظي .وكلا المنظورين يتعشقان في النهاية بالمزيد من التسوير « للأبحاث الأدبية المنظمة » . وهذه بذاتها فرع من النظرية العامة للاتصال . ان"تطبيقات ستيريل عن هذه المعالجة المزدوجة الخرق للمشاكل الأدبية المحددة قد افرزت نتائج تحفيزية .وان معالجته لهذا الوضع المضحك ، على سبيل المثال ، كإجراء مقررمن قبل شخص آخر ومنظور إليه من منظار شخص ثالث ، قاده الى بعض التأمل المثير والمعقد في كيفية ملاءمة الكوميديا في جدول النشاط الاتصالي ،ووجهة النظر هذه تساعده ايضا لحساب صعوبات استجابة المشاهد للمسرح اللاعقلاني .

بينما أساليب الكوميديا القديمة كانت مصحوبة دائماًباستعادة شروط « المعقولية » ،مقابل ان اللحظة الكوميدية كان لها ثبات ، وان مسرح الأسئلة اللاعقلانية هو الأساس في النوع الأدبي بشكلنة الحالة السوية كاجماع اجتماعي . ان النتيجة اجراءات معدلة للتلقي حيث لا يعود يسمح للمشاهد بمعالجة اللغة كمهرب وكذلك في الابتعاد المرتبط بالكوميديا المبكرة ،وكانت مقالات ستيرلي حول العلاقة بين النمذجة والقصة الرفيعة واستخدام الأفكار في النصوص الخيالية متساوية الإثارة .فقد ناقش في الجزء السابق العلاقة الصعبة بين البناء السردي وإنشاء المعنى أي القدرة فقط على روي قصته ، وذلك يعني اتحاد لحظات الوجود في تعاقب مؤقت ،يسمح لنا بتكوين معنى دقيق ونهائي من خارج ذواتنا ونفهم ذلك فقط على أنه سردي . ان النمذجة رغم انها ازيحت بحلول مشهد العالم التاريخي في القرن الثامن عشر ،فانها لا يمكن ان تخدم

كنموذج للقصص ،وهكذا استحالتها كما يتبدى في قراءة ستيرلي لما يعرضه مونتين في فشل احتمال جميع القصص ذات المعنى .

من ناحية أخرى وخلال تقصيه عن الإنكار فإن ستيرلي يفحص تضمينات أوجه الإنكار وحالاته وشؤونه الموجودة فقط في مخيلة القارىء . وهنا ثانية فإنه يستدعي نموذج القراءة المزدوجة ـ ويستخدم اصطلاح « التزامن الاقتباسي » والقراءة « الذرائعية » في هذه القطعة ـ لتوضيح

الأدوار المعقدة للقارىء التي نجبر على توليها في مواجهة نصوص تتقاطع مع الإنكار .

إن الفكر الموحي والمثير كما يتبدى في مقالات ستيرلي رغم أنها غير منشأة بأي وسائل « للبحث الأدبي المنظم » التي بشر بها ، فإن أعماله مليئة ببصائر تحفيزية غير أننا لا نحصل على معنى من المعالجة المتينة ، وبالتأكيد فإن ستيرلي ومن خلال ما قدمه عن كتابات جريماس كشف وجهة نظره :

ـ إن كتابات جريماس تتحرك ضمن علاقة متوترة بين المقالة والنظام وبالنسبة للقارىء فإن هذا يعني تحفيزاً لسقوط غير عادي لمنظور الافتراض وبداية النماذج المرتبطة غالباً مع الدخول القوي في المناظير غير الاعتيادية تماماً والتي تفتح آفاقاً جديدة وعريضة ، ولكن وبذات الوقت فإن الانحراف غالباً ما ينتج . (ص 211) .

لذا فإن قراء ستيرلي سيجدون أنفسهم يغرقون في الخداع وأيضاً في رحم متاهة التأمل والتحليل .

رولف جريمنجر

لم تبق محاولات استغلال التبصر في مختلف المناهج الأدبية لبناء نماذج اتصالية للأدب حكراً على أتباع جامعة كونستانس ، فرولف جريمنجر على سبيل المثال في تخطيطاته عن نظرية اتصال الأدب حاول مثل ستيرلي دمج الأوجه اللغوية وفلسفة اللغة في نموذج تفاعل شفهي . وركز اهتمامه على حالة الكلام كرسالة وسيطة بين

موضوعين . وما يميز الاتصال الأدبي بالنسبة إليه أن حالة الكلام هذه تأخذ شكل نص يشير إلى القطع في التفاعل المباشر .

ونتيجة هذا الخط المنكسر للاتصال دليل على الإجراءات النفسية لكل من الكاتب والقارىء . فالأول يدخل في علاقة غير عادية مع النص حيث يعتبر شريكاً مجرداً . وفي القراءة فإن كتابته تجعل الكاتب يقارن النوايا الأصلية بالمعاني المستهدفة ويلتزم بتعديلات تستند لما أسماه جريمنجر بـ « طريق واحد » أو « جانب واحد » من الاتصال .

وبشكل مماثل فإن القارىء يواجه بنص ذي « دقة نفسية وحيدة » ، وهنا أيضاًفإن الإجراءات التأويلية تأخذ مكانها حيث تعرض النوايا وتصحح خلال سلوك القراءة .

وفي كلتا الحالتين ، رغم ذلك ، فإن القارىء والكاتب ـ بمعنى من المعاني ـ مستخدمان للنص ـ على الأقل فيما يتضمنه النص من إشارات يمكن فهمها على أساس التبادل الذاتي ، لا تعود للقارىء ولا للكاتب ، وتلك الإشارات يجب استخدامها أو اكتشاف معنى شيء غامض من خلالها من قبل الاثنين . وربما يكون الوجه الأكثر إيحاءً في نموذج جريمنجر هو كونه ضالعاً في النتائج الاجتماعية التي ينتزعها من النشاط الاتصالي . وبالتعارض مع نظريات الوسائل لتأثير الأدب أو حتى النموذج البريختي للأبعاد ، فإن جريمنجر يشعر أن الاحتجاج الاجتماعي لا سبيل إلى الخلاص منه إذ أنه مرتبط مع الأدب . حيث أن لا الكاتب ولا القارىء مساهمان في إجراءات حوارية ، نفسية مزاحة عن أو حتى في مواجهة الإجراء الاجتماعي .

ولكن في حمى هذا الاضطلاع فإن حتمية الفرد تؤكد « الروح الداخلية للحرية » والاعتراض على الأقل خلال تاريخ « الشعر البرجوازي والفلسفة » حيث تشخص بهذه « المقاومة العقلية الجمالية للتطبيق العملي الاجتماعي » . إن غياب الرسالة المعارضة غير مهم : « إن الاعتراض متضمن أصلاً في إجراءات الاتصال ذاتها ، في محاولة لاستعادة الروح » . (ص 5) .

إن التشعب السياسي لاتصال الأدب دخل أيضاً في فكر جونتر فالدمان ، رغم أنه مهتم أكثر بايديولوجية البناء السردي . مثل المنظرين الآخرين في السنوات الأخيرة . ففالدمان يخصص جزءاً كبيراً من تفكيره « لجمالية الاتصال » ، من وجودية سارتر وظاهراتية هوسرل إلى لغوية موريس وسوسير . ويقف منتصباً وسط نظريته عمل اثنين من أكبر علماء الاجتماع الألمان المبرزين هما نيكلاس لومان وجورجين هابرماس ، وقد تبنى من لومان منظوراً يحدد معاملات الاتصال للمعنى . وبالنسبة للومان فإن المعنى يجب أن يفهم كاختيار من إمكانيات متعددة مشيراً إلى عدة احتمالات .

وبكلمات أخرى فإن المعنى ينشأ داخل نظام أو ضمن أفق من خيارات أخرى . وبهذا الشكل فإنه يخدم كوسيلة لتجميع وتخفيض تعقيبات الواقع الخارجي . وهكذا يفهم العالم الظاهري عبر نظام من المعاني حيث يتم إدراك الكوامن الذاتية للمعنى .

لذا فإن الاتصال وخلافاً لاصطلاحات الفهم الشائع لا يستلزم النقل البسيط للمعلومات من مشارك لآخر ولكن تحقق المعنى . لذا فإن المعلومات يمكن تمييزها ضمن نظام المعنى سابق الوجود والمسور لكل من المرسل والمستلم للرسالة السابقة . إن نقل المعلومات يمكن أن يحصل فقط حيث يدرك كلا الطرفين نظام المعنى ذاته من خلال التفاعل .

ورغم أن فالدمان تبنى هذا الطرح العام . فإنه يعتبره غير كامل كما أنه مجرد تماماً . وما هو مفقود التضمين الإيديولوجي الاجتماعي الذي يقرر لحظة إجراءات الاتصال حيث إنّ هذا التصحيح أو الإلحاق للومان يعتمد على فكرة هابرمان في الخطاب . وبخلاف الإجراء الاتصالي الذي يصف العلاقة بين البشر وبعضهم . . فإن الخطاب يشير إلى العلاقة للمعايير التي تقرر الإجراء الاتصالي . وهكذا فإنها شكل من الاتصال حيث فعالية الاتصال مشكلنة . وهي كذلك تتضمن الشروط الممكنة للاتصال

وبالنسبة لفالدمان فإن تحريفها أو فسادها ضالع في المفهوم الإيديولوجي . وباصطلاحات نظرية الاتصال طور التعريف التالي :

الايديولوجية هي ذلك النظام من المعاني الذي يعطي شكلاً تقليدياً طبيعياً لسيطرة الأشكال الموجودة في الخطاب العقلاني . والذي قي خلفيته المنوعة والمنتظمة يحمل خطاباً عقلانياً يستدعيه أو يدمره . (ص 33) .

إن ما أراد فالدمان إقتراحه بشكل نهائي من خلال تفحصه للنصوص الأدبية هو منهجية نقدية ايديولوجية تحلل الاستراتيجيات التي يحرفها الخطاب العقلاني ويطيح بها أو يطورها في إجراءات الاتصال .

ولغرض إنجاز هذه المهمة تحول إلى مساءلة « النظام الاتصالي النصي » . وكمثل المنظرين الذين تمت مناقشة أفكارهم أعلاه ، فقد اعتمد فالدمان بثقل على النظرية اللغوية ، خاصة « نظرية النص » لـ : اس . جي . شميث ، الذي عرّف النص كشكل عالمي لإحالة اللغة إلى فعل اتصالي اجتماعي . والمشكلة مع أي تحليل لتلك الإجراءات الاتصالية ، برغم ذلك لا يمكن الالتزام بها على المستوى الذرائعي الصلب . والدوافع الفردية والاستجابات أما ممتنعة لا يعتمد عليها أو غير ذات دلالة للنظرية المنظمة حسبما يرى فالدمان . وإذ غاص الكاتب والقارىء في المكونات الداخلية للنص ، فإن جزءاً كبيراً من التحليل سيبلغ لتجريد التأمل في القارىء « الحقيقي » والكاتب . ويقترح فالدمان تطويق هذه المعضلة بجعل نظام المعنى هدفه في دراسة : « هدف تحليل جمالية الاتصال هو التماثل البنائي ، وجمالية نظام المعنى ، الذي يعد الأساس في الفهم الفردي للاتصال النصي » . (ص 49) .

ولبناء نموذج اتصال مناسب لنظام المعنى هذا ، فإن فالدمان يخطط أربعة مستويات يقع فيها الاتصال النصي ، إثنان منها خارجيان وإثنان داخليان والمستوى الأول يستلزم الاتصال الذرائعي ، ويكون فيه الكاتب والقارىء الحقيقيان ونواياهما وتوقعاتهما ضمن هذه الخطة ويتضمن المستوى الآخر الاتصال الأدبي بين الكاتب والقارىء .

وهنا نجد أنفسنا نتعامل مع الكاتب ودوره الكتابي كفهم مشترك بين الكاتب

والقارىء . وكذلك دور القارىء الذي يدركه الكاتب والقارىء .

وأول اتصال داخلي ، على الضد ، يتعلق بهذه الأدوار كما يبدو في النص . فسارد الرواية على سبيل المثال ، أو القارىء المخاطب مباشرة في كتاب له وظيفة بهذا الإطار .

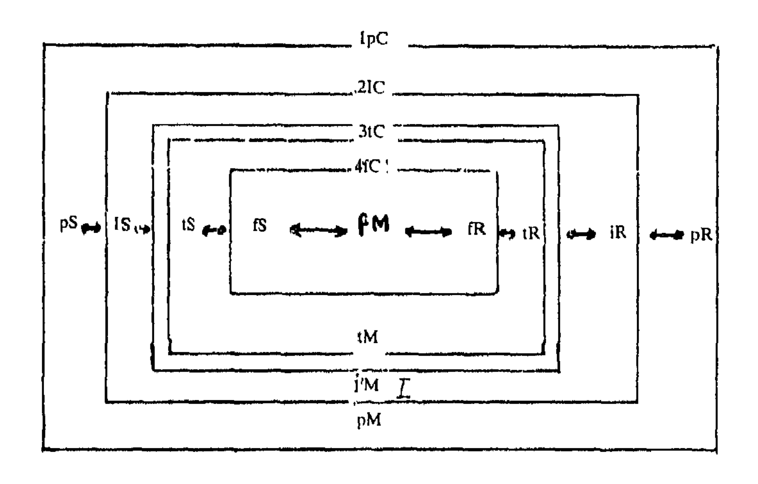
وأخيراً يحدد فالدمان مستوى خيالياً للاتصال حيث ترتبط الشخوص في النص في فعالية اتصالية . وقد تم تلخيص مجمل البناء في المخطط المرفق الذي يوفر قدراً كبيراً من الدقة . فكل مستوى يعرض بناء متناظراً للاتصال ، والمنتوج النهائي لكل اتصال أكبر (أدب ، نص ، أحداث خيالية) يطعم العنوان الإجمالي للبنية التحتية للاتصال التالي .

وبذات الوقت فإن النموذج المذكور يحوي قدراً من الزيف لذا تم الانصراف عنه ، إذ أن استخدام مثل هذا المشروع الوهمي لا يضمن لنا تعلم أي شيء إضافي عن الاتصال النصي - أو الأدب كايديولوجية . وفي الحقيقة فإن تحليل نموذج فالدمان في النصف الثاني من كتابه يبدو مؤكداً لأسوأ الشكوك . وباستخدام نظريته لفحص القصة القصيرة» الرائدة« فإن السرد حول خبرة الحرب من قبل النازي إيرهارد ويتيك لا تصل إلى خلاصات مروعة . ومعظم نتائجه إما قابلة للتنبؤ بها من قبل المذهب ذاته والنزعة الايديولوجية للكاتب ، أو يمكن الحصول عليها عن طريق المتطلبات الأولية لتقنيات نظرية السرد . وإن الإسراف التنظيري في النصف الأول من الكتاب يتعارض بحدة مع المردودات الضئيلة في الجزء الثاني .

غير أن عدم ملاءمة النظرية للتطبيق ربما يؤشر إلى الصعوبات الرئيسية التي يواجهها منظرو الاتصال الأدبي . فمن ناحية نستطيع أن نجد نظماً متقنة طورها فالدمان بتوفر العديد من الدوافع من خلال المصادر اللغوية والسوسيولوجية والفلسفية . ولكن إذا كانت تعقيدات النموذج لا تنسجم مع النص المنتقى من قبل مصمم النظام ، عندها يكون لنا العذر في مساءلة ضرورة مثل هذا الالتزام في المقام الأول . ومن ناحية أخرى لدينا خطة ستيرلي « للبحث الأدبي المنظم » الذي لا يعدو كونه سلسلة من التخطيطات غير المترابطة ، كل منها مصمم ومعد لمشكلة محددة تمت مناقشتها في مقال منفرد . ومع ذلك ومن خلال هذه المعالجة « الاتفاقية » ، وبرغم إعطائها شكلاً أو

جوهراً من قبل العديد من النظم الخارجية وتعقيدها بالإفراط الاصطلاحي ، فإننا غالباً ما نشهد تحقيق نتائج تحفيزية .

إذن فنظرية الاتصال كإطار عمل لدراسة النصوص الأدبية ، تستلم آراء مختلطة ، برغم بعض الاحتمالات المثيرة ، وهي لم تظهر نفسها بعد لتكون علاجاً للأبحاث السابقة . برغم أنها خدمت لتذكير منظري الاستقبال الألمان العاكفين على إدانة دراسة إنتاج ووصف النصوص وإيداعها سلة مهملات التاريخ الأدبي في أن الاستقبال وجه واحد من إجراءات أكثر تعقيداً وتطويقاً .



شكل رقم ـ 1 ـ مخطط أساسي لنظام الاتصال النصي
المصدر : فالدمان ، جونتر (976 ـ ص 73) .

اتصال ذرائعي 1 − pC =

المرسل الذرائعي : كاتب محسوس pS =

المستلم الذرائعي : مستقبل محسوس pR =

رسالة ذرائعية : الأدب = pM = IC

الاتصال الأدبي 2 − IC =

المرسل الأدبي : الكاتب (في دور الكاتب الأدبي) ككاتب أدبي IS =

المستلم الأدبي : المستقبل (في دور المستقبل الأدبي) كمستقبل أدبي IR =

الرسالة الأدبية : النص IM = tC

الاتصال داخل النصي 3 − tC =

المرسل داخل النصي : الكاتب داخل النصي (الراوي) tS =

المستلم داخل النصي : المستقبل داخل النصي (القارىء) tR =

الرسالة داخل النصية : الحدث tM = fC

الخيالي (السرد) 4 − fC =

الاتصال الخيالي fS =

المرسل الخيالي : يفيد الشكل الخيالي (السردي) fR =

المسستلم الخيالي : يستلم شكلاً خيالياً (سردياً) fM =

رسالة الخيالية : التفاعل الخيالي الشفهي وغير الشفهي .

نظرية الاستقبال الماركسية
حوار الشرق والغرب

ربما يكون أقوى نقد تم توجيهه لنظرية الاستقبال ، هو ذلك الذي انبعث من المعسكر الماركسي . فبرغم وجود المعارضة بين اليساريين في ألمانيا الاتحادية ، إلا أن النقاد في ألمانيا الديمقراطية كانوا على وجه الخصوص مسارعين لتحديد العجز في النظرية وكذلك في إسهاماتها .

وحين أجاب كل من ياوس وآيزر على تقييمات الألمان الشرقيين ، انبثق عن ذلك حوار اتهم كل طرف ،الطرف الآخر بالخطأ في موضوع الاستجابة الأدبية .

وبالنسبة للنقاد في ألمانيا الشرقية فإن نظرية الإستقبال في الغرب ما هي إلا رد فعل للأزمة في الدراسات الأدبية البرجوازية . وهذا الافتراض تمت صياغته في عدد من المقالات الهامة التي ظهرت في الأعوام الأولى من السبعينات ، في المجلة المركزية الألمانية الشرقية للأدب ونظرية الثقافة . كما تمت إعادتها في كتاب بعنوان : « قراءة في الأدب والمجتمع عام 1973 ـ الاستقبال الأدبي من وجهة نظرية » وهو كتاب يوفر للألمان الشرقيين بديلاً عن نظرية الاستقبال « البرجوازية » . ومن بين النقاد الألمان الشرقيين الذين تبنوا هذه الآراء ووبرت ويمان ، كلوس تراجر ومانفريد نومان حيث وضعوا نظرية الاستقبال في نهاية سلسلة من التطور المنهجي الذي أعقب الحرب .

والإنتقال إلى الاستقبال ، كما يقولون ، كان علامة على إفلاس كل من الشكلانية التاريخية والبدائل البرجوازية عن المعالجة الكاركسية .

ومن خلال هذا المنظور وللتدليل على نظرية الاستقبال ربما يكون مفهوماً أن الإنقضاض الرئيسي للألمان الشرقيين قد تم توجيهه ضد ياوس أكثر من آيزر . حيث أن الأول لم يخطط فقط بدقة كبيرة للأزمة في المناهج الغربية فحسب . بل إنه اضطلع شخصياً وبشكل مباشر بإعادة تقديم التاريخ في قلب الأبحاث الأدبية .

أما آيزر الذي يمكن فهم خلفيته الظاهراتية وميله للتقاليد التاريخية ، فإنه فهم بكونه مجرد مواصل لأفكار مرشده . أما ياوس وبطرح موضوع الاستقبال بتعابير التاريخ الأدبي فقد كان أكثر اهتماماً وأكثر تهديداً لألمانيا الشرقية .

الاستقبال والتقاليد الماركسية

إن الازدواجية التي عومل بها من قبل النقاد الألمان الشرقيين ربما تكون هي الأخرى نتيجة للدور الغامض الذي لعبه موضوع الاستقبال في التقاليد الماركسية . ويمكن تمييز منظورين مختلفين في هذا المجال وأكثرهما تأثيراً وتماثلاً حين لا يكون عدائياً بشكل سافر فيما يخص استجابة المشاهد . والملاحظات على الأدب والفن التي يمكن تجميعها من كتابات ماركس وانجلز غالبأما تعاملت مع الثقافة من منظور الإنتاجية أكثر من الاستقبال .

وبالتأكيد فإن الوثيقة الأكثر تأثيراً للرأي الماركسي عن الثقافة متضمنة في كتاب « مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي (1859) » ، بحيث تكون الثقافة برمتها في البناء الفوقي وتتأثر بالقاعدة الاقتصادية وحين « تدخل قوى الإنتاج المادية في المجتمع في تناقض مع علاقات الإنتاج القائمة » فإن الثورة الاجتماعية آتية عاجلاً أم آجلاً . واستناداً للتفسير الشائع لهذا التقديم ، فإن الأدب « كشكل إيديولوجي يصبح الإنسان بموجبه واعياً لهذا التناقض ويكافح ضده « إنما هو مجرد انعكاس أو اشتقاق لأمر اقتصادي أكثر حيوية .

وبكلمات أخرى إنه نتاج قوى اجتماعية وليس عامل تغير اجتماعي . ولمواجهة هذا التفسير الضيق للأدب يمكن التأشير إلى مقطع آخر في أعمال ماركس الذي يبدو مشجعاً فيما يخص الاستقبال . ففي « مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي » (1857) يصور ماركس بعض المشكلات العامة في تقرير القوانين ممكنة التطبيق في تاريخ الثقافة . ويستند للفن اليوناني وملحمة هوميروس ويلاحظ ان حساب الإنتاج

لتلك الأهداف الثقافية تقدم مشكلات قليلة للنظرية :

إن المشكلة التي نواجهها تكمن في فهم كيف أن الفن الإغريقي والشعر الملحمي المرتبطين بأشكال محددة للتطور الاجتماعي لا يزالان يمنحاننا المتعة الجمالية ولا يزالان بشكل ما يعتبران معياراً قياسياً ومثالية صعبة المنال .

إن جواب ماركس تجريبي ومشكوك به إلى حد ما على هذا التساؤل ـ فهو يقول إن اليونان القديمة هي الطفولة « الطبيعية » للإنسانية ـ وهذا ليس موضوعه هنا . وما هو مهم أن ماركس شخّص شرعية التساؤل بشأن التخصيص وتأثير الإنجازات الفنية الماضية . وهذان السلوكان المتعارضان إزاء الاستقبال في كتابات ماركس أسهما دون شك في ازدواجية النقد الماركسي فيما بعد .

فجورج لوكاش وفرانز ميرنج على سبيل المثال أسهما بدور في مواضيع الاستقبال . وبالمقابل فإن برتولت بريخت أكد مراراً على أهمية استجابة المشاهد ، وعلى الأخص في نظريته عن المسرح الملحمي . واهتم تيودور ادورنو بتأثير الفن باعتباره غير مهم . بينما كرّس والتر بنجامين مقالاته المتأخرة حول ازدياد حجم الاهتمام بالأعمال الأدبية .

وباختصار فإن التقاليد الماركسية لا توفر إجماعاً فيما يخص موضوع الاستقبال . ورغم ان النقد في ألمانيا الديمقراطية سليل ميراث طويل من الازدواجية في الفكر الماركسي فيما يخص الاستقبال . فبعد الحرب مباشرة توالدت الجمالية « الوصفية » التقليدية وبشكل فج في كتابات اجدانوف في الاتحاد السوفياتي وبتعقيد أكثر من قبل لوكاش ، وأصبحت هي المذهب الرسمي في ألمانيا الشرقية . ورغم أن هذه النظرية في الفن هيمنت على الثقافة في ألمانيا الشرقية للعقدين الأولين من وجودها ، إلا أن الدوافع الأخرى لم تعد موجودة .

فمفهوم لينين عن الميراث الوطني على سبيل المثال أضفى الشرعية بشكل غير مباشر على ما يتعلق بانحراف الاستقبال . حيث أن العديد من الأعمال المهمة في التاريخ الألماني قد حرِّفت وتم استغلالها من قبل النازيين ، وواحدة من أهم المهام للجمهورية الجديدة كانت تكمن في إعادة تفحص التقاليد الوطنية ونفض التراب

عنها . بالإضافة لذلك فإن الصراع الإيديولوجي في ألمانيا بين الشرق والغرب قد استمر في العالم الثقافي بشكل منافسة للمطالبة بالانحدار من أكثر لحظات التقدم في التراث .

وكانت النتيجة أحياناً اهتماماً متزايداً بالتراث ، وقد تناقص ذلك الانهماك عبر السنين . وقاد ذلك الاهتمام بشكل طبيعي للإنعكاس بطريقة ان النصوص لها « حياة » بعيدة عن تركزها الوصفي . وبكلمات أخرى فإن التعامل مع مواضيع التراث اضطلع بموافقة ضمنية على إشكالية انحراف الاستقبال . وتم تطبيق هذا المنظور خلال الستينات مع مقدمة عن مفهوم « المجتمع الأدبي » واستخدم أصلاً من قبل جوهانز آر . بيشر ، وهو أول وزير للثقافة في ألمانيا الديمقراطية ، وهذا الاصطلاح يدلل على التعاون والتبادل بين الكتاب ، النقاد والجمهور ، وشبكة الاتصالات التي تميز الحياة الأدبية الاشتراكية عن مثيلتها البرجوازية .

توفير الأساس الماركسي

برغم الاهتمام العملي بالاستقبال في المحافظة على « التراث » وتزييف « المجتمع الأدبي » فليس من الدقة القول بأن نظرية ألمانيا الشرقية كانت على قدم المساواة مع النقد الغربي خلال هذه الفترة في الستينات . ولم يكن اهتمام ياوس ليكون مثيراً جدالو أن النقاد الألمان الشرقيين تعاملوا برضى مع المواضيع التي أثارها . وكجزء من الحدة الأساسية التي غلفت موقفه فإن ذلك نابع من الشعور بأن النقاد الماركسيين كان عليهم دراسة تلك الموضوعات في وقت مبكر . إذ ان حدة الرد ربما تكون أيضاً بسبب « الحرب الباردة بين النقاد » ، إذ أنه وخلال عقد ونصف من إنشاء ألمانيا الديمقراطية فإن جميع المناهج الغربية تمت إدانتها باعتبارها مثالية أو إمبريالية .

وباستعراض تاريخ الحرب الباردة في النقد ، فمن السهل فهم عدم مواءمة ياوس مع الماركسية ، ففي محاضرته في كلية كونستانس كان يبدو معتمداً في معلوماته عن النظرية الماركسية على المصادر الجزئية المشكوك بها ، وحتى طبعة كتابه المنقحة في عام

1970 أثبتت وجود تسطيح واسع وفجوات كثيرة . إن إحالته الماركسية لنماذج للتاريخانيين الإيجابيين في التفسير في مقاله النموذجي عام 1969 لم يكن مصمماً لكسب اصدقاء في الشرق . وقد أشار كارل هاينز في كتابه « رابطة قراء الأدب » : « تشخص افتراضات ياوس نظرية الأدب الماركسي باختصار وبساطة من خلال ارتباطها الفج بعلم الاجتماع » . (ص 140) أما أولئك المنظرون الذين يقبعون خارج فهمه العقائدي لنموذج الجمالية الماركسية ـ بنجامين أو ورنر كروس على سبيل المثال ـ فيعتبرون ببساطة استثناء للنموذج المتشدد ، ورغم أن بعض نقاد ألمانيا الشرقية اعترفوا وبشكل ضنين أن ما قدمه ياوس عن النقد الماركسي يحوي جزءاً من الحقيقة ، ورغم أن بعضهم رحب بهذه الفرصة للتنفس براحة أكثر ، فإن الطريقة التي قام الماركسيون بها بمعالجة الموضوع ومن منطلقات ماركسية كانت بالية ورثّة . وربما لا يكون ياوس مستمراً في معاداة الشيوعية فيما يخص نظرية الأدب كما ادعى ذلك أحد اليساريين في ألمانيا الغربية . غير أن تحديه للأبحاث الأدبية قد قُرىء بشكل صحيح في الشرق كانقضاض على بعض وجوه النظرية الماركسية . والنقد المركزي المقدم من الباحثين الألمان الشرقيين يتعلق بالمزاعم في أن جمالية الاستقبال ذات جانب أحادي وإن ذلك ليس غير ذي علاقة بالهجوم على الموقف الماركسي . ويتمثل في اتهام ياوس « في كونه جعل الافتراضات الأدبية مطلقة » (ويمان ص 21) . أو على الأقل إنه أهمل العلاقة الجدلية بين الإنتاجية والجوانب الفعالة في الإجراءات الأدبية ، وإن الموضوع لم يكن مجرد عدم الاكتمال أو عدم الموازنة في نموذج ياوس . إن شدة الاعتراضات تشير إلى أن الشؤون الايديولوجية كان لها دور أيضاً . وبخصوص التحول المفترض في النظرية من الخلق أو الوصف إلى الاستقبال يمكن بتنوع أن يقرأ على أنه هجوم على أولويات الإنتاج في نظرية ماركس العامة . كما أن نموذج ياوس يمكن النظر إليه باعتباره انقضاضاً ضمنياً على أسس النظرية الماركسية .

* وللدفاع عن وحدة الموقف الماركسي فإن ذلك يتطلب التعرف على ما قاله ماركس حول هذا الموضوع . إن العلاقة بين الإنتاج والاستقبال قد تم تفصيلها ببلاغة رفيعة من قبل ماركس في كتابه « مقدمة لنقد الاقتصاد السياسي » وبموجب ذلك فإن نموذج

ماركس المقابل لنظرية الاستقبال البرجوازية ، قد تم الالتزام بها من قبل نومان الذي يبين وجهة نظره قائلاً : إن الانتاجية والافتراضات ترتبطان بعلاقة جدلية برأي ماركس ، حيث يمكن القول إن كلاً منهما تنتج الأخرى . فالإنتاج يولد الافتراضات بثلاث طرق : بتحديد هدف الافتراضات ، وتقرير الطريقة التي تطبق فيها ، وبخلق الحاجة للافتراض لدى الفرد .

و « بموجب ذلك فإن الانتاجية لا تولد فقط هدفا للموضوع ،ولكن موضوعاً للهدف » وبدوره فإن الافتراض يحدد الانتاجية من خلال موقعين : إنه يكمل دورة الانتاجية وبهذا المعنى يخلق الانتاجية ، ويوفر الآلية للانتاجية الجديدة ضمن بنائية حاجة الفرد . ورغم ان هاتين الفعاليتين تنتج كل منهما الأخرى فلا يجب أن تكونا متعادلتين . واستناداً لرأي ماركس ، فإن الانتاجية هي « نقطة البدء في الإدراك » وهي «العامل المهيمن » في اجمالي العمليات . وبالنسبة للافتراضات فقد فهمت على انها « عامل داخلي للفعالية الانتاجية » وهكذا فإنها مساعدة للعمل حيث جميع الاجراءات تقرر نفسها في النهاية (الايديولوجية الالمانية ص 133 — 134) . والآن فإن متطلبات هذا المشروع للفن أو للأدب يجب الالتزام بها بحذر كبير . إذ أن التماثل السطحي الحتمي بين الانتاج العام والانتاج الثقافي ينجم عنه تحريف ، ويبدو أن نومان معني بمخاطر تحول بيع الجملة من الاقتصاد إلى الفن . لذا فإنه يميز بين انتاج الفن والانتاج الفني . فالأول يعود إلى نشاط الفنان كمنتج لمنتجات مادية ، بضاعة يجب شراؤها وبيعها في السوق أما الثاني فاصطلاح يصنف الفعالية الخاصة للفنان في خلق عمل فني ، يتضمن اسهاما غير مادي لهذا النوع من عمليات الانتاج ، وهذا التمييز بالطبع ، لا يجب ان يقترح ان شكلا من أشكال الانتاج لا علاقة له بالآخر ، بل على الضد من ذلك ، فإن هذين النوعين عناصر متشابكة لعملية واحدة ، ويتم فصلها بشكل تجريدي فحسب .

والنوعية الفنية يصرح عنها فقط في هدف الفن ، بينما خلق الفن للأسواق الرأسمالية « يؤثر وبشكل حتمي على شكل ومضمون الفن . وما هو مهم لكلا هذين الوجهين للفعالية الفنية ، وغم ذلك ، ان الانتاجية مهيمنة . وهكذا وحتى على المستوى غير المادي ، فإن نومان يشير إلى ملاحظة ماركس في ان الهدف الفني يخلق جمهوراً

متذوقاً للفن وقادراً على الاستمتاع بالجمالية » (الايديولوجية الالمانية ص 133) وفي هذا النموذج فإن تأثير واستقبال الفن رغم أهميتها وتأثيرهما غير النهائيين يؤثران على الانتاج ولكنهما يبقيان وبشكل واضح ذوي أدوار ثانوية .

النسبية والاستقبال

إن موقف ياوس الاحادي يمكن تحديه بأشكال مختلفة . باستخدام مشاريع أكثر تقليدية للأساس والبنية الفوقية ، ويمكن القول أن ظهور نظرية الاستقبال ذاتها يمكن فهمها ببساطة باعتبارها تصريحا لمستهلك في مجتمع منحرف . ومن هذه الزاوية يمكن القول أن ياوس وغيره قد أخطأوا تحديد جوهر المشكلة حيث اكدوا استهلاك الفن .

ولكن إذا كان ياوس قد خدع بالمظاهر في إهمال الانتاج ، فإن النتائج أحادية الجانب اسهمت في جعل معظم المراقبين في المانيا الشرقية يعتبرون ذلك خدعة ضالعة في الاجراءات التاريخية . وإحدى نقاط الاعتراض في نظرية ياوس عن الاستقبال بالنسبة للنقاد الشرقيين هي نزوعها نحو شخصانية التاريخ . وعلى ضوء النقد سابق الذكر المحيط بطلبه « لموضعانية » الأفق العقلي فقد يبدو هذا الاعتراض اضافياً ، غير أن الماركسيين هنا معنيون بمفهومه التأويلي المؤثر للتاريخ أكثر من بقية الموضوعانية المهملة . وغالبا ما يلاحظ بهذا الصدد المقاطع التي يستعيرها جوز من آر . جي . كولنجوود : « التاريخ لا شيء سوى اعادة ربط الفكر الماضي بذهن المؤرخين وفي هذا السياق فإن هذه المقولة استخدمت لمواجهة الخيارات التاريخية للتأرخة ، غير أن تأثيرها كما يلاحظ نقاد مثل ويمان وبارك هو جعل التاريخ معتمداً تماماً على الإدراك الحسي للأفراد . ولجعل التاريخ مستنداً على الإدراك الشخصي لوحده . فإن ياوس ينكر الأسس الموضوعية لتقييم الاحداث التاريخية .

وبالتأكيد فإن الحدث بذاته يصبح حدثيا بموجب هذا المشروع الشخصاني وذلك لكونه مشخصاً على هذا الاساس ان كلا من ياوس و ويمان بادعائهما قد قدما بدائل

زائفة . إذ أن الخيار لا يمكن بين الحقائق الايجابية الفيتيشية للتأرخة والنموذج التأويلي لنظرية الاستقبال ، ولكنه بين الموضوعانية الزائفة والشخصانية من ناحية و « الموضوعانية الحقة في الفكر التاريخي » الواضحة والتي تربط الظاهرة « كاجراء في حقيقة حركتها » من ناحية أخرى (ويمان ص 21 — 22) . والمشكلة التاريخية الثانية هي تلك الناجمة عن فهم التاريخ والمشتقة من اهتمامات الاستقبال المتعلقة بمزاعم الميل نحو تناسبية الظاهرة الأدبية . وقد كان نقاد ألمانية الشرقية مسارعين لتحديد ان نموذج ياوس التأويلي ، كمثل جادامير ، لا يتضمن أية آلية لتقييم الأحكام السابقة وبذلك يعتبرونها غير نافذة بالنسبة للعمل . ومثال على ذلك ، فإن الأبحاث الأدبية النازية تعد جزءا من التقاليد مثلها كمثل بقية الأبحاث ، غير أن نقاد ألمانيا الشرقية يشككون بشرعيتها . واستناد لنموذج ياوس التأويلي فإن خلاصة العمل تكمن في استقباله ، إذ لا يوجد مبدأ انعكاسي (أو قاعدة موضوعية) لتقييم التقييم . وإن جميع الأحكام الماضية يبدو أنها تتقاسم وبشكل متساو في إنشاء الخلاصة المتغيرة للعمل . وقد صاغ ويمان رأياً حول هذا الاعتراض من خلال السؤال التالي : « كيف يستطيع مؤرخ الادب تأرخة نماذجه ما قبل التاريخ دون التناسبية الموضوعية للعمل وارتباطه التاريخي به ؟ » (ص 28) . ووراء هذه النسبية فإن ويمان يرى أن جوز يقدم فضيلة حديثة من الضرورة التاريخية . حيث يكشف عن فهم زائف وظاهري للديمقراطية البرلمانية المتضمنة لهذا الرأي . وبينما هو أيضاً يدعم حرية الكلام أو معاداة الفاشية الموروثة بالسماح للآراء المهملة سابقاً للجماهير في أن تسمع ، فإنه لا يريد شراء هذه الديموقراطية الظاهرية (المبرقعة بالنسبية) على حساب « الوحدة الموضوعية والتقييم » .

العيوب السوسيولوجية

إن النقد السائد في المانيا الديمقراطية ، يفتقر إلى الأرضية السوسيولوجية في النماذج التي طورتها مدرسة كونستانس ، ومن ذلك بارك على سبيل المثال حيث يرى أن خلاصة نظرية آيزر في الاتصال تتحدد باجراءات القراءة .

والتماثل مع الديمقراطية البرجوازية ، كل ذلك منح القارىء حرية زائفة في الاختيار بينما أهملت التحديدات الاجتماعية الحقيقية للاستقبال .

ويمكن تفسير ذلك (نظرية آيزر في الاتصال) كشرح لجمالية الاستقبال لحرية الرأي البرجوازية ، وبذلك يسمح للقارىء بكل سماحة تفكير في تكوين معاني النصوص الأدبية ، كما لو أنه لا توجد ايديولوجية للطبقة الحاكمة وعدم وجود نمط اجتماعي متحكم به (جيزيل شافت ص 127) ان محاولة آيزر التغلب على التقسيم الشخصي والموضوعي ما هو إلا تجنب للمواضيع الاجتماعية للقراءة . فهو قادر على نشر عالم ما وراء ا لشخصي والموضوعي وتثبيت القراءة « بشكلها الفردي » وباهمال « وظيفتها المجتمعية » (جيزيل شافت ص 128) . ولكن مرة أخرى كان جوز المنظّر الأكثر تحدياً في المانيا الشرقية ، والاعتراضات على أعماله نظراً لخلوها من الاهتمام الاجتماعي تركزت على جانبين متلازمين . الأول ، كمثل نقد آيزر ، فإن النقاد الألمان الشرقيين أشاروا إلى فهمه الفرداني للقارىء أو للأسس المعيارية في مناقشته للقراءة العامة . وكما أشار كلاوس تراجر ، فإن قارىء جوز رغم فعاليته في تعامله مع النصوص الأدبية فإنه لا يبدو مشاركا في صنع التاريخ :

فالقارىء يقف متكلماً في الهواء ذلك لانه يمارس قراءة فردية فهو ليس قوة تاريخية . . . . . .

وان اجمالي تاريخانية الأدب كقوة مكونة تاريخيا تتبخر في النظرية التي هي صحيحة بذاتها ولكنها غير قادرة على تحقيق أي شيء (تراجر ص 21) .

وحين عالج ياوس مجموع القراء فقد لوحظت عدم الكفاية لذلك . وخلال معظم فترات العصر الحديث فإن قطاعا كبير من القراء كان يمكن تمييزهم من خلال الأنماط الأدبية المختلفة ، غير أن ياوس أخطأ مرات عديدة في وضع تمييز على أساس الطبقات الاجتماعية أو الأصول . ان الجمهور الذي يشير اليه جوز مثله كمثل القارىء إذ انه لا شيء سوى مفهوم مثالي يسمح له بتطويق المواضيع الخاصة بالوظيفة الاجتماعية على نحو فاصل ، وبهذا الخصوص فقد خطّأ نقاد المانيا الشرقية ، ياوس لفشله في توظيف الوسط الاجتماعي في نموذجه عن التاريخ الأدبي . وإن محاولته لربط التاريخ

الأدبي بالتاريخ العام عبر مفهوم الوظيفة الاجتماعية للأدب وجدت غير مناسبة . ولاختبار القارىء أو الجمهور ، حتى لو كانوا متأثرين بالأعمال الأدبية ، فإنهم يبقون ضمن الجو الأدبي . وكمثل ذلك أفق التوقعات الذي يفهم بشكل كبير على أنه بناء أدبي داخلي . وقام بارك بتصنيف مشكلة ياوس ، وهذا التصنيف يشمل خلاصة اعتراضات ألمانيا الشرقية .

وبالنسبة اليه فإن الجمهور يوجد بذاته ، وهو مشخص من خلال نوعية استقبال الأدب .

وفقط منْ خلال هذه النوعية التي تجد اصطلاحا في « أفق التوقعات » والتي هي أدبية مقصورة وليس فهما اجتماعياً ، وتمارس وظيفتها كوسيط منشىء لتاريخانية الأدب . (جيزيل شافت ص 136) .

أو كما لخصها تراجر « برغم جميع الافتراضات عن تأثير التاريخ الأدبي ، وحتى ما فهم بهذا الخصوص كتاريخ الاستقبال فإنه يبقى ملازما » (تراجر ص21) .

الدفاع والهجوم المضاد

عالجت إجابات ياوس وآيزر تلك الاعتراضات بشكل غير مباشر ، فقد سلّم ياوس على سبيل المثال ، بان الاستقبال وحده لا يمكن استخدامه لاعادة بناء التاريخ الأدبي ، ولا يجب تصعيده ليصبح « نموذجاً منهجياً وحيداً » . غير أن هذا التسليم الواضح لنقد الجانب الواحد أعقبته مقولة طرحت نفس المشكلة بشكل آخر :

إذا لم تعد الخلاصة التاريخية لعمل فني مهيمنة علينا بشكل مستقل عن تأثيراتها ، وإذا لم يعد تقليد الأعمال مهيمناً بشكل مستقل عن استقباله كتاريخ للفن فإن جمالية الإنتاج المعتادة والوصف يجب ان يوجدا في جمالية الاستقبال .

ورغم ذلك وعلى وجه التحديد فإن الموضوع كان هو قدرة نموذج الاستقبال الموجه للتعامل من خلال علاقة بين الإنتاج والاستجابة دون تحريف للاجراءات الفنية .

وبالنسبة للاعتراض المثار من قبل المانيا الشرقية والمتمثل في عدم امكانية تجنب نتائج مثل ذلك الاستقبال المتميز فإنه يكمن في شخصانية وتناسبية التاريخ الأدبي ،

ولدى ياوس القليل ليقوله . وبدلا من ذلك فإن ياوس وآيزر استخدما استراتيجية ضرب منظري المانيا الديمقراطية من خلال عدم التضمن وعدم المواءمة فيما قدموه . وقد جلب كلاهما الاهتمام للتناقض المزعوم بين منح الشرعية للاستقبال والاحتفاظ بفكرة الانعكاس .

إن الوظيفة المقلدة للأدب كما يدعي آيزر تتناقض مع المهمة البيداغوجية المنسوبة لها من قبل ثقافة المانيا الديمقراطية . وحين يثقف القارىء ليصبح شخصاً ما فإن الوسط الذي يستطيع تطوير تلك الإجراءات لا يمكن ان يكون تقديم علاقاته السابقة . إذ أنه يمكن تثقيفه حين يقع شيئا ما له . ولكن للتخلص من ذلك الحدث فإن المرء يحتاج إلى أكثر من التقديم للعلاقات الحقيقة . ولاحظ ياوس نفس التعارض وارجعه إلى « الإرباكات المثالية » التي وجدت في الكتابات الماركسية . مستشهداً بمقطع مماثل من « مقدمة في نقد الاقتصاد السياسي » سبق لنومان ان استخدمه ، قد جادل في أن فكرة ماركس عن العمل الفني تخلق تقييما للجمال في العموم تضاف لأية نظرية ممكنة في الانعكاس :

تكمن الصعوبة في أن هدف الفن يصعب من خلاله استنباط الحاجة الغائبة اساسا في العموم والتي كان يتوجب على الهدف الفني خلقها ان كان على الجمال ان يقوم بوظيفة المحاكاة بطريقة مادية . ان النموذج الجمالي في الجدلية الماركسية للإنتاج والاستهلاك يستوجب ان للجمال وظيفة مثالية مبهمة .

وبالعودة إلى تعليقات ماركس في « مسودات الفلسفة الاقتصادية » لسنة 1844 بخصوص القدرة البشرية للإنتاج استنادا لقوانين الجمال ، يجد ياوس ذخيرة لادعائه عن المثالية :

إذا استنبط الهدف الفني الجمالي حاجة جديدة وغير موجودة فيصعب أن تكون نسخة عن الأشياء القائمة مادياً بنفس الوقت أكثر من « قوانين الجمال » التي يمكن وضعها والموجودة مادياً .

إن بإمكان النقاد الماركسيين وبسهولة مواجهة الفقرة الأخيرة بالسؤال بأننا نشتق أفكارنا من مشاعر ياوس عن الجمال وليس من شيء« موجود بشكل مادي» غير أن

الصعوبة المركزية في مناقشات كل من آيزر و ياوس تكمن في فهمهما الميكانيكي للانعكاس على أنه « نسخ » للحقائق المادية بدقة متناهية . ليس فقط التنظيرات الماركسية العقائدية القادرة على الإذعان لبرنامج ضيق كهذا . وهي بذلك تصعد إلى ادراك النظرية الماركسية ، حتى لأغراض جدلية ، تبدو على الأقل مضللة . وإذا فهمنا الانعكاس الأدبي بطريقة أكثر تعقيداً ـ كتخصيص أو توسع للحقائق عبر التخيل الفني ـ عندها فإن من الصعوبة النظر بدقة إلى مكمن المشكلة .

إن التعارض هنا ، في الحقيقة ، يسهل التعرف عليه في محاولة من منظري الاستقبال الغربيين التعامل مع الانعكاس من زاوية برامجهم النظرية .

وبالنسبة للانعكاس وبرغم الهجمات عليه من جميع الزوايا الفلسفية والجمالية في القرن العشرين فقد أبدى مقاومة مذهلة ضد تلك الهجمات . وربما يكون مصدر قوته الكبيرة أن مقاومته يجب أن تمنح بعض الشرعية حتى أثناء الهجوم عليه . وليس مهماً مدى الإقحام الذي يقدم عن الانعكاس ، إذ أن المناقشة ذاتهالا يمكن ان تطبق دون افتراض إن الكلمات والجمل ـ في بعض المعاني ـ تعكس وضعية حقيقية للشؤون ، وبعض الحقائق حيث الكلمات والجمل تتظاهر على الأقل بأنها لاتعود إليه . فالمناقشات حول الإنعكاس باختصار تقع وبشكل حتمي بالتناقض الذاتي ، وان ما قدمه ياوس وآيزر ليس استثناء من ذلك . وبالتأكيد هناك صعوبة في تخيل كيف أن الأدب يمكن انشاؤه اجتماعياً أو كيف يسمح لنا تخيّل عالم مختلف عن عالمنا إذا ما الغيت جميع الوظائف التقليدية . ان نظريات آيزر و ياوس بكلمات أخرى ليست في منأى عن «التناقض » الذي وجداه في نظرية الاستقبال الماركسية وقاما بتقييمه .

والنقطة الرئيسية التنظيرية الأخرى في اجابات آيزر و ياوس كانت بمثابة معنى سياسي اضافي وتضمنت « الحرية » وهي تلاؤم القارىء في انشاء معنى النص . وقد اشار كلاهمابدقة إلى تضمينات مفهوم الاستقبال وذلك للإشارة إلى العناصر في النص والتي قدمت قبل ان يأخذ التفسير موقعه . ان المشكلة التي أدركها ياوس وآيزر ان هذا الاصطلاح قد استخدم لتحديد امكانيات التفسير في العمل المقدم ، والذي يعمل بمثابة كابح على حرية القارىء لإنتاج المعنى بالتفاعل مع النصوص سوية مع « النماذج

الاجتماعية للاستقبال » التي تقرر استجابة القارىء عبر الشرط التاريخي والاجتماعي والادبي ، ان « المحدد للاستقبال » يهدف إلى تقييد القارىء وعدم السماح بتنوع الاستجابة .

وان ما يحافظ عليه ياوس وآيزر ان نظرية الاستقبال الالمانية الديمقراطية تولد نموذجا ملتزما للقراءة ينكر وبفاعلية الدور الأصيل المخلص من العبودية للادب . ففي تفصيل آيزر عن القراءة فإن الوظيفة العلاجية التحررية تعزى إلى قدرة القارىء « لقيادة حياة جديدة » خلال اجراءات القراءة ، فهو يشعر ان برنامج المانياالديمقراطية على الضد من مشروعه إذ انه يعيق سبب الحرية . والسؤال إذن ، إلى أي مدى تستطيع نظرية القراءة التي تساعد في التثقيف أن تتطابق مع النظام ـ ان كان هذا الانطباق الجدير بالثناء صحيحاً ـ وتتدخل في مثل تلك الإجراءات . . إن إنتاج « السلوك الاشتراكي للقراءة « يتطلب وجود معايير اشتراكية جوانية صحيحة وعندها يمكن للموضوع ان يتكيف مع المجتمع .

ولاحظ ياوس أيضاً القوى المكثفة والمهيمنة والكامنة وراء نظرية المانياالشرقية ، والكاشفة عن « عدم الثقة المؤكدة ان كان القارىء الاشتراكي ناضجاً بما فيه الكفاية » .

ان الاستقبال من وجهة نظره يقتضي الغموض وبذلك يجبر القارىء على فهم النص « بشكل صحيح » . ورغم أن نومان سمح أحيانا « بطرق مختلفة تماما » لفهم العناصر « السابقة » للاستقبال ، فإن القارىء فعال إلى الحد الذي يصل فيه إلى التفسير « الاشتراكي » .

ان عمل ياوس وآيزر ودون شك كان مبررا في ملاحظة الاعتماد الكبير الذي يوليه نموذج المانيا الديمقراطية على الهيمنة . وربما يكونان محقين في تفسير ذلك كعلاقة لمجتمع أقل تسامحاً ، رغم وجود سبب في المانيا الديمقراطية باعتبار نظرية الاستقبال البرجوازية عبارة عن ديمقراطية زائفة . ولكن ومع تبادل الذم السياسي ، فإن مشكلة ما يتطلبه النص وما يوفره القارىء تبقى قائمة . وكما رأينا في نظام آيزر فبرغم الحرية المعلنة والملائمة لقارىء « كفء » ، فإن التفسير الفعلي يكبح الإمكانيات التي يمكن أن تصبح صلبة

وتتضمن طروحات آيزر أيضا وجود طريق سليم لقراءة النص وإن سلامته تملى من خلال البناء الموجود . ان آيزر ياوس وجميع منظري الاستقبال في المانيا الغربية غير راغبين في الاستغناء عن جميع الكوابح على إنتاج المعنى من جانب النص ، وأن المانيا الشرقية تدافع علناً عن مبادىء الهيمنة في نظريتها من حيث الدرجة أكثر من النوعية .

وفي الحقيقة ، وحسب رأي نقاد الشرقية ومعالجتهم لتضمين معايير القارىء الاشتراكي أو الآراء المادية للتاريخ فإن ذلك يريحهم من المعضلة المركزية التي يواجهها الغربيون .

ودون نموذج لمجتمع أو تاريخ . لا يوجد بين الماركسيين من يدافع عن الاستقبال لإحلال السياق البديل بين النسبية الكاملة والشرعية السهلة للتقاليد . وبالتأكيد فإن المشكلة المركزية التي لاحظناها مع مبدأ ياوس عن توقعات الأفق العقلي انه لا توجد طريقة « لموضعتها » باصطلاحات اجتماعية أو تاريخية دون التعارض مع تناسبية المبادىء الموروثة التي تبناها عن تأويلية جادامير . ان أية مقولة عن بناء توقعات العصر الماضي تتضمن الأحكام المبلغة بواسطة النظرية وكذلك التقاليد . وحتى تحويل الطبيعة النسبية لأي منظور تاريخي يستلزم الافتراضات عن الإجراءات التاريخية وقدرتنا لفهمها . وسواء كانت التفسيرات الماركسية عن الماضي أكثر نفاذاً أو دقة من غيرها بسبب مطالبتها بالاشتقاق النهائي عن التفاعل الصلب مع العالم (العملي) وهي ليست المشكلة هاهنا . والموضوع هو أنه ليس هناك خيار في نظرية الاستقبال يمكنه العمل دون أرضية تقوم على افتراض تاريخي مسبق . وفي اجابتهم على انتقاصات المانيا الديمقراطية ، فإن كلا من ياوس وآيزر لم يواجها هذه النقطة الصعبة . ورغم أن كليهما أعلنا هدنة ضمنية في صراعهما في السنوات الأخيرة ، فإن المواضيع ذات العلاقة بالخلاف بعيدة عن الحل .

نظرية الاستقبال التجريبية

الاستجابة الفعلية للنصوص

إن توقف النقاش بين الشرق والغرب لا يعني ان منظري المانيا الديمقراطية قد

توقفوا عن مناقشة موضوعي الاستجابة والتأثير . فعلى العكس من ذلك وبتعابير عملية وتنظيرية فإن دراسات الاستقبال أصبحت شائعة في الشرق كما هي في الغرب . فليست ويمرر بيتراج هي الوحيدة التي نشرت عدة مقالات رئيسية حول موضوع نظرية الاستقبال مؤخراً ، إذ أن العديد من الكتب النظرية الصادرة في المانيا الديمقراطية تمت مناقشتها في الاكاديميات الالمانية وكانت تدافع عن الجوانب الوظيفية للأدب وعلاقتها بالانعكاس . وإن الطبيعة العملية لمثل هذا الاندماج القوي لا تتعارض مع مثل هذه المحاولة إذ أنها على الأقل تتضمن الجدية حيث يستمر تحدي نظرية الاستقبال من جانب المعسكر الماركسي .

ولكن بصحبة هذا الاهتمام بالاستقبال فهناك اهتمام بالتخطيط الأكثر دقة للحالةالاجتماعية للقارىء . وواحدة من أكثر الطرق وضوحاً والتي تمت معالجة هذه المشكلة بها تضمنت دراسات مع معلومات تم تجميعها من مسوحات أو مصادر إحصائية أخرى . وفي بداية السبعينات نشر ديتريش سومر وديتريش لوفللر مقالا تفحصا فيه سلوكيات القراء إزاء رواية هيرمين الشائعة والتي بعنوان (باحة المدرسة) مفترضين « حواراً مبدئياً ممكنا بين الفرد والمصالح الاجتماعية » ، وقام المؤلفان بجمع بيانات بخصوص الاحتياجات العامة للقراءة ، والآراء حول السرد وجانب الرواية الذي يهم القراء . وبعد تحليلهما للمعلومات استخلصا نتائج متشائمة حيث تبين أن المجتمع الاشتراكي قد زور الوحدة بين معيار النوعية والتأثير ، وتنازلا عن التأثير والاستجابة لتقرير هذا المعيار . وفي 1978 قدم سومر ولوفللر دراسة هامة عن عادات القراءة الاشتراكية وبمشاركة اخيم والتر وايفا ماريا شيرف أعدوا كتابا استقصائياً تجريبياً يقع في حوالي 500 صفحة مدعم بالأدلة والمخططات والجداول . ويشمل إحصائيات التعامل من المعلومات التقليدية المتوفرة في المكتبات وتجار الكتب وصولاً إلى رأي القارىء ضمن الوظيفة الاجتماعية للفن .

برغم كل شيء لم يكن لالمانيا الديمقراطية احتكار على الأبحاث التاويلية الموجهة . أما في الغرب وخلال الخمس عشرة سنة الماضية فقد ظهرت دراسات عديدة حيث تجميع وتفسير البيانات من قراء الأعمال الأدبية كان هو الأداة الرئيسية للاستقصاء الأدبي .

والسبب في هذا التحول نحو نظرية الاستقبال التأويلية يبدو مرتبطاً بإدراك النقص في النظريات المنبثقة من كلية كونستانس . وكما رأينا أعلاه فإن ياوس وآيزر غالبا ما كانا يقومان بعملهما وسط غياب للأرضية السوسيولوجية فيما يخص القارىء . وإحدى طرق تصحيح هذا النقص ، الذي يشعر به العديد ، هو الالتزام بتحليلات القارىء « الحقيقي » . فلو تم إنجاز هذا عندها فإن « القارىء الضمني »أو « الآفاق العقلية للتوقعات » كان يمكن تجنبها وهكذا وفي محاولة من رينولد فايهوف فقد حاول الاسهام في « بحث الاستقبال الفعلي » بتطبيق متطلب ياوس « لموضعة »أفق التوقعات بينما فهم ياوس ضمنياً بأن تقصي الأعمال الفعلية يمكن أن يكون مناسباًللمهمة . خاصة في الحالات « المثالية » لـ « دون كيشوت » . وقد اختار فايهوف اسلوب معالجة تجريبي . وبموجب ذلك تم إرسال الاستفتاء إلى 106 ناقد أدب في المانيا الاتحادية طالباً منهم الإجابة على الاسئلة بخصوص الأدب « كما هو » في المانيا ، والأدب « كمايجب أن يكون » .

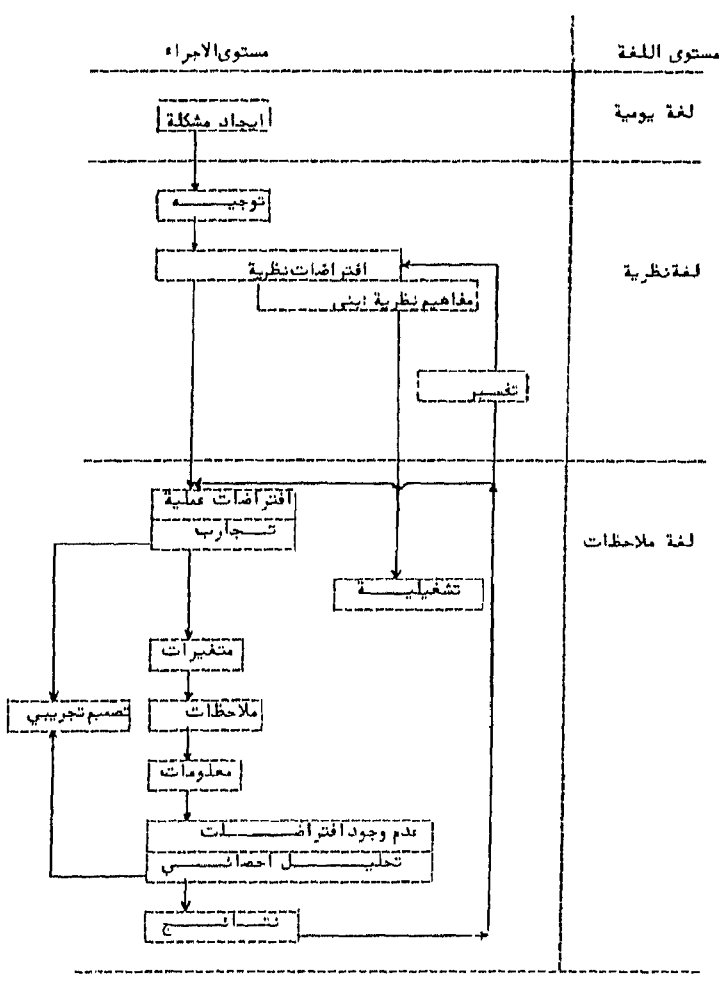
وإن الأداة المحددة التي استخدمها فايهوف في هذا المسح كانت علم دلالات الالفاظ التفاضلي . وقد اعطى النقاد سلسلة من الأهداف والافتراضات المعارضة مع سبع درجات للتقويم بين كل زوج . وعلى الناقد تحديد درجة تقويم الأدب الفعلي والأدب « المثالي » في الجدول وعلى سبيل المثال طلب من النقاد تقويم الأدب ضمن سلسلة تمتد من « العقلي » إلى « الحيوي » ، وقد اظهرت النتائج ان الأدب الفعلي ظهر

بأنه « عقلي » (وكان التقويم في الصنف 2) ، بينما كان من الأفضل أن يكون أقرب إلى « الحيوي » (بتقويم 4 ـ 5) . ومن خلال التحليل الاحصائي وتجميع النتائج حاول فايهوف استعراض المسافة بين المثالي والواقعي في توقعات نقاد الأدب مكونا بذلك مفهوم « أفق التوقعات » وبموضوعية . ومن خلال الإجراءات « اكتشف » فايهوف أن تصنيف ياوس كان ذا قيمة مشكوك بها . وان البناء المثالي الذي اقترحه ياوس أهمل البعد الجمالي الاضافي ، بينما تشير الأدلة المتجمعة إلى أن البعد يقرر التوقعات لعدد محدد من النقاد . ونفس الشيء بالنسبة للمسافة الجمالية التي افترضها ياوس كمعيار للتقييم فقد فقدت نفاذيتها استناداً إلى الخلاصات الناجمة عن هذا المسح ، حيث أن الأفق الفعلي قد ظهر بأنه مغاير لنوع القياسات التي اقترحها ياوس . وكلا هذين النقدين قد انبثقا دون الاستفادة من التحليل الاحصائي . وسواء كانت بيانات فايهوف توفر أساسا قوياً لتلك الأهداف فإنها وفي هذه النقطة تركت للمنهجية التفضيلية للقارىء . ومما له دلالة كبيرة بشأن دراسات الاستقبال التجريبي أكثر من نفاذية النقد التجريبي هو المنافسة الذاتيةالمعلنة مع النظريات التاويلية الموجهة . ولا شك ان دفاع نوربرت جروبين عن هذا الجانب التجريبي من نظرية الاستقبال كان مثمراً وفعالاً ، فقد ناقش ان التغير الحقيقي في النموذج الذي اعلنه ياوس لا يتضمن انتقالا من النموذج الملازم للنقد الجديد أو الشكلانية إلى النظريات المؤثرة والوظيفية للاستقبال ، ولكن تغيرا من جميع المشاريع التاويلية إلى الأبحاث المستندة على التجريبية . معتمدا على دحض نظرية كارل بوبر ، فإن الفلسفة التحليلية لوارنر سيتجمولر وأفكار إجراءات النص تم تطويرها من قبل جوتز واينولدواس . جي شميث ، وقد دافع جروبين عن اعادة توجيه الأبحاث الأدبية بما يتناسب مع المناهج الشائعة في العلوم الاجتماعية والطبيعية .

ان النقص الحيوي في محاولات التفسير السابقة ، كما يوضحها جروبين ، تكمن في الفشل في التمييز الصارم بين الذات والموضوع : فالقارىء أو المستلم الذي يجب أن يكون هدفا للبحث الأدبي ، تم خلطه مع المستقصي أو المفسر . حيث ان مجمل إجراءات الاتصال (مرسل ـ رسالة ـ قارىء) هدف حقيقي للدراسة الأدبية وتفسير النص يساوي غموض المفسر مع مستقبل الرسالة .

وعلى الضد من ذلك طالب جروييين بضرورة فصل الاثنين فصلاً تاما . فالتفسير يقع تحت هيمنة المستقصي العلمي الذي يوضح الفهم النصي ويجمع بيانات حول صلابة المستقبل . وهكذا فإن المستقبل يعمل ضمن هذا الإجراء لوحده كوسيط حيث أن الباحث يمكنه ملاحظة الصلابة الفردية بموضوعية والوصول إلى النظريات الذاتية المشتركة النافذة .

أما التأويل ، والذي يبدو أن جروييين عنى به جميع نظريات الأدب السابقة ، فقد تضاءل بنظره ليصبح مجرد وظيفة موجهة . أما الافتراضات المستندة على تفسيرات غير تجريبية فتتوقف على اختبارات تجريبية لإنشاء نفاذية محتملة . فإذا ثبت أن الافتراضات غير زائفة من خلال المراقبة الدقيقة والإجراء المنظم ، عندها يمكن اعتبارها مقولات نافذة . وإن التقنيات التي ذكرها جروييين للقيام بتلك التجارب تضمنت العديد من المستويات والأدوات والتي طورها علماء نفس وعلماء اجتماع ، ومن بين هذه الأدوات المفاضلة اللغوية الاشارية ، الجمعيات الحرة ، الإجراءات القريبة وطريقة البطاقات الحرة . ومشروع جروييين للبحث التجريبي ملخص في الجدول التالي . وقد تمت مواجهة المشكلة من قبل الباحثين باصطلاح اللغة اليومية ، وبعد ذلك أعيد تشكيلها باصطلاحات إطار العمل النظري للمنهج المتخصص وهو الدراسات الأدبية بالنسبة لنا . وفي هذه المرحلة فإن الافتراضات النظرية يمكن أن يصرح بها ، والتي بدورها تعاد صياغتها كافتراضات عملية وتكون متوقفة على التدقيق ضمن الواقع ،وعادة ما يتم ذلك من خلال التجريب الذي يتضمن واحدا من التقنيات المذكورة أعلاه .وتوازيا مع اعادة التشكيل هذا فإن البنى النظرية تترجم إلى نموذج تشغيلي مع متغيرات مستقلة وغير مستقلة .وبتسوية المتغيرات فإن الباحثين يمكنهم ملاحظة تغيرات وبيانات مجمعة . بعد تقييم البيانات وتقرير الدلالات ، يمكن استخدام النتائج لدحض أو تثبيت الافتراضات النظرية الاصلية .واستنادا لوجهة نظر جروييين فإن هذا الإجراء يعني ضمان النتائج الممكنة والأكثر موضوعية .وباستمرار تطوير وفحص الفرضيات بهذه الطريقة يستطيع الباحثون تراكم وتنقية المعلومات عن الأدب كإجراء اتصالي .



الشكل : 2 ـ مخطط إجراءات البحث التجريبي .

المصدر : جروبين ، نوربرت ، علم نفس الأدب (ص 18 . 1972) .

طريقة المسح

إن إحدى دراسات جروبين المبكرة يمكن أن تصلح لتصوير كيفية تطبيق الاستقصاء التجريبي ،فمشكلة « كل يوم »التي استعملت كنقطة بداية تتعلق بالاتصالية للشعر الغنائي الحديث .وبمراجعة المستوى الأدبي في هذا الموضوع ،وجد جروبين ميلاً لتصنيف الشعر الحديث إلى سحري ومونولوجي بالمقارنة مع اشكال الشعر السابقة .

ولتفحص مدى نفاذية هذه الملاحظة العامة ، أعاد صياغة الملاحظة بالفرضية النظرية التالية :

« ان اتصالية الشعر الغنائي الحديث في بنائيتها الجمالية المتميزة ،هي أقل من الشعر الغنائي في هيمنته الجمالية الكلاسيكية » وللتعامل مع هذه الفرضية تجريبياً ، يجب أن تتحول إلى شكل تشغيلي ، وبكلمات أخرى يجب أن تتحول إلى فرضية تجريبية يمكن تفحصها .وهكذا فإن جروبين ربط اتصالية النص مع « قيمته المسهبة » والاتصالية حسب افتراض جروبين تزداد مع الإسهاب حيث ان الإسهاب يستلزم انجاز التوقعات أو غياب المفاجأة .وان الإسهاب يمكن قياسه بتقرير النسبة المئوية للاشارات التي يمكن حدسها بنجاح من خلال المواضيع التجريبية .وهكذا فإن الاتصالية يمكن أن تعتبر وظيفة للنبوءة الخاصة بالعلامات .وإذا وجدنا نقصاناًفي التنبؤ بردود فعل القارىء إزاء الشعر الحديث ،فيمكننا عندها اعتباره أقل اتصالية .ولتفحص الافتراضات العملية ، تم استنباط التجربة التالية :تم اختيار سبع عشرة قصيدة بشكل عشوائي من مختلف الفترات خلال ال 250 سنة الماضية وجميعها من مجموعات الشعر الغنائي تغطي سبعة عشر موضوعا . وكان جميع الطلاب من الصف المنتهي في الثانوية العامة .وسئل الطلاب أن يحدسوا فيها يخص كل إشارة وحرف وعلامة تعجب خلال الأسطر الستة أو التسعة الاولى من كل قصيدة . وبعد أن أكمل جميع الطلاب الحل تمت كتابة الجواب على اللوحة وبدأ الطلاب بعد ذلك بحدس الإشارة التي تلي .

وقد بينت نتيجة هذا الاختبار معدلا من الإسهاب حوالي 61 ٪ للشعر الكلاسيكي و53 ٪ للشعر الحديث . أما خلاصة جروبين فكانت كما يلي :

« في مجال الاستقبال من قبل القارىء فإن الشعر الغنائي الحديث كان بوضوح أقل اتصالية من شعر « الجماليات الكلاسيكي » . وهكذا ثبتت المعلومات الدلالات الأساسية المقدمة عن الاتصالية في الشعر الحديث »

لقد اغلقت الدائرة : النتائج بررت كلا من شكل السؤال وطريقة الإجراء التي تم الحصول عليها : الاتصالية تصنيف مركزي في بناء الشعر الحديث ، درجتها الدنيا في الوضوح تعود إلى سيطرة الصلابة الذاتية التي يجب بحثها تجريبيا لغرض تقرير اي عمل سابق وكذلك كل صنف من الشعر . (ص 102) .

ومن هذا النموذج يمكن القول بسهولة إما أن مناهج البحث التجريبي بعيدة عن المستوى « العلمي » الذي يتاق إليه أو أن المستويات « العلمية » مهلهلة جدا وأكثر مما نتوقع . وأول مشكلة واجهت جروبين تلك المتعلقة بمحاولة لترجمة الاتصالية باصطلاحات قابلة للقياس . فالاتصال ليس إجراء بسيطا ، فهو يحدث على عدة مستويات وبوسائل شتى .

ولتولي القيام بذلك الإسهاب كما هو محدد هنا فإنه مقياس دقيق للاتصال ، خاصة حين يتم التعامل مع النصوص الأدبية إذ يصبح افتراضات غير امينة . والأكثر من ذلك الطريقة التي يتم بموجبها الحصول على الخلاصات . فمن السهل مناقشة أن التجربة قد اثبتت أكثر مما اثبته الشعر الحديث من خلافية عن الشعر القديم . فقواعد الشعر الكلاسيكي قد التحمت تدريجيا في صناعة اللغة . بالاضافة إلى ذلك فإن الشعر نفسه تم تجديده اعتياديا مقابل قواعد المعيار الكلاسيكي . وهكذا فإن تعاظم التنبؤ بالاشارات الفردية لشعر القرن الثامن عشر يمكن أن يكون تماما نتيجة قواعد اجتماعية وجوانية للغة والاسلوب الشعري .وليس بالضرورة نتيجة لاختلاف في الاتصالية . ولفحص ازديادأو انخفاض النّسبية في الاتصالية على المرء أن يتأكد من كيفية قياس الشعر الكلاسيكي مقابل قواعده ، وفي الشكل الموازي يجب الالتزام بنوع من

التجربة لفحص رد فعل قراء القرن الثامن عشر فيما يخص الإسهاب . ان تجربة جروبين رغم واجهتها العلمية فقد طرحت اسئلة توهم بالإجابة عليها ، وهي بالتأكيد لم تثبت « بوضوح »أي شيء بخصوص الاتصالية .

ان معظم النقد العام لإجراءات جروبين يتركز في أن معظم الأسئلة المتعلقة بالأبحاث الأدبية لا يمكن إثباتها بالمناهج التجريبية ، وحتى لو أمكن « اثباتها » فقد تمت ملاحظتهامن قبل طلاب الأدب دون تفصيلات احصائية وتعتبر دراسة جروبين مثالاً على ذلك .

وحتى لو افترضنا إن الاتصالية لها علاقة أكيدة بالإسهاب وأن الإجراءات المطبقة مناسبة لهذه المهمة ، فإن التجربة لم تفعل أكثر من تأكيد الرأي المرتبك للكثير من مراقبي الشعر الغنائي الحديث . لانفاق الكثير من الوقت والجهد بقصد إنشاء المظاهر الواضحة مثل الهدر الضخم للطاقة والمصادر .

ومن دراسات الاستقبال التجريبية الأخرى أنها كانت مع الأسف مساوية لأكثر المتغيرات على هذه النتيجة المشكوك بها . ورغم تعدد التقنيات والخبرات الاحصائية فإن مشاركة معظمهم لم تجد نفعا في فهم العمل الأدبي ولم يحصلوا إلا على القليل من المعرفة حول قارىء تلك الأعمال . والقليل من النماذج يمكن أن تبين لماذا تم ذلك . فقد بينت تجربة هينز هيلمان في مقالته : « الاستقبال ـ التجريبية« و أن هناك تمييزاً بين الاثنين ربما لأن المقالة التي تضمنت جواباً من جوز نفسه . واجراءاته التجريبية تختلف عن اجراءات جروبين بشكل أساسي وخاصة في انفتاحها على استجابات القارىء . وقد تم توزيع ثلاثمائة نسخة من النص التالي على القراء

اللقاء

الرجل الذي لم ير السيد ك منذ مدة طويلة رحب به بالكلمات التالية :
« إنك لم تتغير البتة ، أجاب السيد ك « أوه » ثم شحب وجهه .

ولم يتم اخبار القراء بأن النص ماخوذ من قصة لبريخت ،كما لم يتم تزويدهم بأي معلومات اضافية . وتم سؤالهم ببساطة أن يكتبوا عن النص . وكانت النتائج مجموعة

من الاجابات « الابداعية » المتنوعة حيث ملأ القراء « الفراغات » استنادا لمعاييرهم الذاتية ، ومعظم القراء فسروا النص استنادا إلى وضعيتهم الحياتية . أو كما يكتب هيلمان : « لقد بينت الاجابات بوضوح ، مدى الشمولية ان لم تكن الخصوصية ، بأن الواقعية تعتمد على المجموعة الاجتماعية والمشاركة في المدرسة كذلك »(ص 440) .

ولكن بقراءة هذه الدراسة وبعض نماذج « التفسير » يميل المرء للشعور بأن هذا النوع من الخلاصات يصعب أن يثير الاهتمام . وبالتأكيد فإن هيلمان كمثل جروبين يبدو أنه قد أنفق الكثير من الوقت لاثبات المكان العام ، إن كنا راغبين لتبيان أن ردود الفعل العفوية تلك تقدم دليلا على شيء ما بالمقام الأول . وما هو اسوأ ان مثل تلك الدراسة لا تبين لنا فقط القليل عن علاقة القارىء بالنص كنص ولكن إذ لا تبدا بالظهور باجحاف واضح للقراء . إن هذا الاستقصاء باختصار يؤكد لنا فقط أن المرء يستطيع أن يستنبط زيادة الإدراك القليل ، وغالبا ما يكون ساذجا منافيا للعقل ، يستجيب للنص السابق حين يكون منبتا عن السياق ويستخدم كمجرد محفز ومحاث لردود الفعل الذاتية . أما ورنر فوليستيش فقد نجح جزئيا من خلال استخدامه المسح كأداة للبحث التجريبي . وفي بحثين من خمسة أبحاث ضمها كتاب (هيمنة تحليل الاستقبال 977) قدم فوليستيش استفتاء تفصيليا وأرسله إلى أساتذة الأدب الانكليزي والمحامين . وتضمن المسح الأول أسئلة تخص الاهتمامات الفردية ، وطبيعة العمل والسلوكيات إزاء المناهج ، وكذلك طلبات لمعلومات شخصية .

أما المسح الثاني فقد تعلق أساسا بعادات القراءة والتي اعتبرها فوليستيش متجانسة نسبياً بين مجموعة المتخصصين . إن الفرضيات العاملة لهذه الدراسة الأخيرة تقدم نموذجا آخر عن التقنيات التجريبية المستخدمة لإثبات ما هو متوقع :

إن الفرضيات الحيوية المعتمدة خارج الاستفتاء تقوم على أن القارىء ليس حراً في اختيار مواد قراءته ، ولكن تفضيله يستند إلى حاجته ، وذلك يعتمد أيضاً وبشكل كبير على الخبرة الاجتماعية الأولية والثانية . (ص 70) .

والسؤال الذي يراود معظم الناس حول هذه الفرضية هو ، لماذا يراد إثباتها ؟

وهناك أسئلة أخرى بعيدة عن الفرضيات تتعلق بالمناهج المتبعة للإثبات ،

التقنيات المستخدمة لقياس تلك العناصر كالحاجة أو التجمع وهي غالباً ذات علاقة بعادات القراءة والتي يشك بأن الخلاصات قد تضمنتها من خلال وضع الاستفتاء . وكما في مثل العديد من الدراسات التجريبية فإن الأداة تبدو مصممة لاستحضار الإجابة المناسبة . إن هذه المعالجة للتقنيات الإحصائية ربما تكون دليلاً قوياً في الخلاصة للمسح الأول ، والتي « تثبت » فحواها الحاجة لإعداد بحث أدبي مع الدراسات التجريبية . وهنا لاحظ فوليستيش فقدان مدرسي الانكليزية للتماسك والفهم الذاتي للأبحاث الأدبية . ويشير إلى أن المشكلة واستناداً للمعلومات المتوفرة تكمن في إحلالهم للأبحاث الأدبية نفس دور النقد الأدبي « الفعلي » رغم أن « متطلبات ووظيفة منهج البحث الأدبي تختلف عن النقد الأدبي وعليهم التمييز في ذلك » (ص 66) . والطريقة لعمل ذلك تكمن في تحديد النقد الأدبي كنشاط يشغل التأويلية ، بينما الأبحاث الأدبية تحلل « بموضوعية » الإجراءات التأويلية ذاتها . وهكذا « لا يمكن تجنب المعالجة التجريبية » (ص 67) .

إن طريقة فوليستيش « الموضوعية » لم تكشف فقط عن ملف زملائه ولكن أيضاً لتقديم نفسها كوسيلة لمعالجة عللهم .

إن المواصفات الإحصائية المبالغ فيها للعديد من الدراسات التجريبية قد تمت نمذجتها بشكل جيد في كتاب استقصاء تم وضعه عن قصيدة غنائية لبول سيلان بعنوان (النص والاستقبال 1972) وقام فريق مكون من ستة باحثين بإعداد تحليل مركز عن الاستجابة لاستفتاء حول قصيدة بعنوان « فيدينسونين » تقول :

خيوط الشمس
على البرية الرمادية ـ السوداء
شجرة أفكار عالية
ذات إيقاعات رخيمة
لا تزال هناك أغان يجب أن تغنى
للجانب الآخر للإنسان .

إن مواضيع هذه التجربة قد أعدت من قبل طلاب في المدارس الإعدادية ،

والثانوية (وبضمن ذلك المدارس المسائية) ، والصفوف الجامعية ، وتراوحت أعمار المشاركين ما بين 14 ـ 74 عاماً ، ولكن معظمهم كانوا ما بين 17 ـ 24 عاماً ، وقد طلب منهم الإجابة على استفتاء طويل نسبياً تضمن العديد من التقنيات التجريبية فمن ناحية تضمن المسح مستوى نعم ولا وأسئلة خيارات متعددة ، ومن ناحية أخرى فإن العديد من الأسئلة تم وضعها وتصميمها استناداً إلى مبادىء العلاقة الحرة والتفاضل السيمائي .

وبالتعارض مع الدراسات التي تم فحصها سابقاً ، فإن هذه التجربة تعاملت بشكل رئيسي مع الاستجابات حول القصيدة : لقد كان التركيز على ارتباطات القارىء مع المفردات الصعبة والمركزية مثل ـ فيدينسونين أو ليشتون ـ .

بالإضافة إلى ذلك فإن « المعالجة » البيداغوجية بنيت في سياق المسح .

فقد بدأت بأسئلة عامة حول بناء ومعنى النص ، بعد ذلك تم إرغام القارىء على مواجهة العناصر الفردية للمخيلة عبر تفاضل سيمائي حر قبل الإجابة مرة أخرى على أسئلة عن القصيدة بشكل عام . وقد اتضح أن معظم القراء قد فهموا القصيدة بشكل أفضل عبر هذا الإجراء . وفي هذه الدراسة فإن الباحثين لم يتعلموا فقط شيئاً عن استجابة القراء ، ولكن القراء أنفسهم حازوا على رؤية عن العمل الأدبي .

ولكن المناقشة لا تزال محتدمة حول إن كانت هذه الحيازة البيداغوجية تستحق كل هذه الجهود الإحصائية المركزة . إن تدريب الأفراد على قراءة الشعر بانتباه أكثر للتفاصيل وبحساسية أكثر شدة يمكن تحقيقها بفاعلية أكبر من خلال تقنيات تعليمية أخرى . ونتيجة هذا المسح تمت مناقشتها عبر تقرير يقع في أكثر من 150 صفحة بالإضافة إلى الرسوم البيانية والمعلومات ، مقدماً قيمة تأويلية وتثقيفية ضئيلة لتبرير مثل هذا الالتزام . وإن مقالة يكتبها ناقد مدرك تخبرنا دون شك بالكثير عن قصيدة سيلان وأكثر من المجموعة الإحصائية التي على المرء أن يغرق فيها . وبعد قراءة مثل تلك الدراسة ، يبقى المرء مع نفس الأسئلة الرئيسية حول المناهج « التجريبية » : هل تثبت تلك التقنيات حقاً ما تعرضه ، وحتى لو وفرت دليلاً عن الفرضيات ، ألا يمكن الوصول إلى نفس الخلاصات وببساطة أكبر وإقناع بوسائل أخرى ؟

بسبب القيمة المحدودة لمعظم أبحاث الاستقبال السابقة ، فإن الاتصال بين منظري الاستقبال « التأويليين » والتجريبيين لم يكن واضحاً . كما أن « مدارس » البحث قررت عدم الارتباط بالأخرى في حوار أو مناقشة مطولة ، ولم يهتم أي من الطرفين بالإطلاع على ما يصدر من الطرف الآخر . ولو كانت هناك اتفاقية بين الموقفين فلربما كانت المعتقدات التي تدعم الخصم في نظرية الاستقبال قد أثبتت بطلانها ولم يكن بالإمكان إيجاد علاقة إنتاجية . وكما رأينا فإن المدرسة التجريبية عزت لنفسها القيمة الموجهة للتأويلية المضادة ، بينما ياوس ودون شك وجد في المنهج التجريبي أثراً لعملية عتيقة الطراز . ولعل البعض من الأرضية المشتركة بين الاثنين تستحق التطوير . ورغم أن النتائج مضجرة ومخيبة للآمال ، فالتجريبية بذاتها ليست لا محل لها تماماً في مشاريع أبحاث المستقبل .

وبالتأكيد لو أدركنا أن التجريبية ، كجذر ، عبارة عن نظرية معرفية تحدد اكتسابنا للمعرفة باصطلاحات الخبرة أو معنى الانطباع ، عندها يصبح من الصعب معرفة تجنبنا بعض المعالجات الخاصة بها إن سلوك قراءة نص يستلزم معلومات حسية من نمط ما .

فما يجعل شكاً ما متفوقاً هو ليس النقطة الفلسفية للإقلاع ، ولكن إساءة الاستعمال حين يتحول إلى منهج دوغمائي مطالباً بزيادة مقصورة من الحقائق .

إن المشكلة مع ما ذهب حتى الآن تحت عنوان نظرية الاستقبال التجريبية ليس تجريبياً جداً ولا يمكن تجنبه كعلمية ساذجة لا تساهم بشيء في نظرية الأدب وتطبيقاتها بجانب عدد هائل من الصفحات المطبوعة .

وإذا كان البحث التجريبي في المستقبل أن يلعب دوراً مفيداً في المشاريع النقدية الكبيرة باستخدام الاستجابة والتأثير . فعليه افتراض اعتدال أكثر .

وبدراسة القراءات الفعلية للنص السابق فإنها تصلح أن تكون مشروعاً مفيداً

لتطوير ديناميكيات النص وسوسيولوجية القارىء .

وبالنظر إلى مكونات وعادات القراءة المختلفة فإن ذلك يمكن أن يوفر معلومات تساعد في توضيح إجمالي الإجراءات الأدبية . وحتى المناهج التجريبية وحين استخدامها بحذر شديد يمكن أن توفر رؤية لطريقة حدوث القراءة ـ وهو موضوع لا يعرف عنه إلا القليل .

والاستمرار في التطبيقات الحالية لنظرية الاستقبال التجريبية ملزمة في البقاء منعزلة وتعد فرعاً ساخراًفي المحاولة الأدبية وتنقيتها من الأفكار حول الموضوعية وتطبيقها بطريقة حكيمة ، فالدراسات التجريبية يمكن أن تكون هبة لا لعنة لفهمنا للنص الأدبي واستقباله .

5 ـ المشكلات والمناظير :



ربما يكون شيوع الأبحاث التجريبية في دراسات التلقي منذ منتصف السبعينات دلالة على وجود أزمة عامة في نظرية الاستقبال . تأسيساً على الأدوات التجريبية للعلوم الطبيعية ، فالتحقيقات التجريبية إذن لم تقدم تراجعاً عن نقاط الانطلاق الظاهراتية والتأويلية . أو أنها فهمت نفسها كمجرد مجهز معلومات ونتائج أكثر تطويقاً للنماذج الأدبية . كما لا تستطيع التحقيقات المذكورة بأي شكل أن تقدم دفعاً لنظرية الأدب في مدرسة كونستانت . وعلى الجبهة النظرية ورغم أن الكثير من المدافعين عن الطرق التجريبية كانوا غير منتجين خلال السنوات القليلة الماضية . فإن الأعمال الرئيسية الأخيرة لستايرلي وآيزر ظهرت في 1975 و 1976 تحديداً ، ورغم الطبعات المنقحة والواسعة لكتاب ياوس « الخبرة الجمالية » طبع مؤخراً في ألمانيا فلم يبد أنه قدم تقدماً نظرياً رئيسياً .

فالركود الواضح في نظرية التلقي ليس بالضرورة مؤشراً على الإفلاس العقلي ، إذ يمكن رغم ذلك القول بأنه دليل على خصوبة النشاط التأملي الرئيسي ، حيث أن المقترحات قد استقرت الآن في مجال الأبحاث الأكثر تحديداً وتفصيلاً . وباستخدام مصطلحية نموذج كوين ، يمكن إدراك فترة الخمس أو العشر سنوات الماضية واعتبارها فترة « علوم اعتيادية » حيث لم تقع « ثورات » رئيسية لإقلاق النماذج المهيمنة .

ومع ذلك يمكن النظر إلى ندرة النظريات الجديدة كنتيجة للمآزق المتعددة التي وجدت مع اتساع انتشار الفرضية الأصلية لنظرية الاستقبال بشكل منطقي . ودون شك فإن نظرية الاستقبال كان لها ثبات مذهل حيث أن الدراسات الأدبية نظمت على نسقها . غير أن الطرق التي سلكتها لم تثبت دائماً بكونها مفتوحة ومنتجة كما أرتئي في الأصل . فقد تم سلوك المطبات والنهايات المميتة ، والطرق الملتفة وقد أصبح ذلك واضحاً .

حيث واجهت نظرية الاستقبال مواقف متعددة مرتبطة بالبنيويين ، وما بعد البنيويين أو غيرهم من الرواد الطليعيين في فرنسا وفي الولايات المتحدة . ففي تلك النظريات نواجه تكاثراً في الخطابات التي تتحدى طرق الهيمنة في التفكير بالأدب ـ

وأحياناً بطريقة أكثر راديكالية ، إن لم يكن دائماً أكثر إنتاجية وشكلاً .

وتلخيصاً لهذه المقدمة لنظرية الاستقبال فربما يكون من المناسب هنا تفحص أربعة مواقع باختصار (النص ،القارىء ، التفسير ، والتاريخ الأدبي) حيث تشعب الدراسات وكذلك تحديد إعادة توجيه هذا يصبح أكثر دلالة وبذلك يمكن تلمس الاختلاف بين نظرية الاستقبال والاتجاهات الأخرى في النقد المعاصر .

استقرار النص :

لنبدأ بما يبدو انطباعاً بسيطاً عن النص الأدبي . قبل ورود نظرية الاستقبال ، فإن النص عادة يفهم كعمل شفهي لفن أو لعمل فني أدبي . متسيد ، متأثر بالنقد الجديد الأنكلو- أمريكي ومرسوم على تقاليد أصلية للتحليل النمطي ، والأبحاث الألمانية في فترة ما بعد الحرب وجهت الانتباه إلى القراءة القريبة أو التحليلية للنصوص . وقد فوضت نظرية الاستقبال تلك الممارسات التفسيرية بمناقشة النص كوظيفة للقارىء واستقباله له . وإن مفهوم الموضوعية والعمل النهائي للفن من خلال بناء متكامل ومفرد ، وإن الهدف المحدد قد استعيض عنه بنماذج متعددة أصبح معه جوهر العمل غير قابل للاكتمال دون طي تاريخه الفعال ، بينما معناه يبنى بالتفاعل بين النص والقارىء .

وفي نظرية ياوس عن جمالية الاستقبال ،على سبيل المثال ، فإن النص الذي نقرؤه لا يمكن فصله عن تاريخ استقباله . وإن الأفق الذي يبدو فيه أولاً مختلف عن أفقنا وجزءاً من أفقنا لذا فإنه مؤقتاً بعيد رغم بنائية أفق الحاضر . إن النص كوسيط بين الآفاق يعد بالنتيجة سلعة غير مستقلة ، وحيث أن أفقنا الحاضر يتغير ، فإن طبيعة اندماج الآفاق تتعدل كذلك .

لذا فإن فهم النص الذي أصبح ممكناً بهذا الاندماج أصبح وظيفة التاريخ . وباختصار فإن النص يفهم في مدى ملاءمته أكثر من كونه وحدة ثابتة .

وقدم آيزر مجموعة من الدراسات تهدف إلى زعزعة الرؤية التقليدية للنص . فبالنسبة إليه فإن العمل الفني يبنى بواسطة فعل القراءة . وإن جوهر ومعنى العمل الأدبي لا يعود إلى النص ، ولكن إلى إجراءات حيث يتم التفاعل بين تخيل القارىء والبنى النصية . وخلال هذا التفاعل يتنازل القارىء عن مهمة البناء غير المشكلة حتى الآن والعمل المتكامل للفن والأنماط الفطنة ذات الدلالة التي تنبعث من تلك البنى . إن نشاط القارىء في توليد المعنى لا يدعي ملازمة رسالة النص ، هو محور اهتمام آيزر . ومن خلال زوايا متعددة فإن كلاً من ياوس وآيزر قاما بتفكيك البناء القديم للنص كأساس مستقر للتفسير والتاريخ الأدبي ومزيحيه من مركز الدراسة الأدبية والنص في نظرية الاستقبال يعيش فقط عبر القارىء وتاريخ تدخل القارىء فيه .

ومع ذلك يمكن مناقشة الإزاحة في أن دفاع ياوس وآيزر يمثل فقط انتقالاً واضحاً في التركيز على التفسير .

ورغم بلاغة « حقوق القارى » فإن النص كبناء مستقر ومهيمن غالباً ما ينجح في التطفل في قلب نظرية الاستقبال . إن اعتماد ياوس على تشيؤ أفق التوقعات أو محاولته لوصف العمل بمصطلحات لغوية نصية هما قضيتان قمنا باكتشافهما من خلال إعادة تقديم المحدودية .

ومن أجل إعادة بناء آفاق الماضي الأدبي علينا الأخذ بنظر الاعتبار استقرارية النصوص التي بنت تلك الآفاق . ومثل ذلك الإشارات اللغوية حيث وجد ياوس في النصوص دعوة للعودة إلى النماذج السابقة في التفسير حيث يمكن للمراقب المحايد أن يصف العمل الأدبي بأنه بناء ثابت . إن مناقشة آيزر للهيمنة النصية . والتي تمت الإشارة إليها في الفصل الثالث ، يمكن أن تلاحظ كذلك على أنها مناورة تقدم استقراراً جديداً للنص . حتى إذا كان العمل الأدبي غير محدود ، وإن البناء المقوض يمكّن من تعدد القراءات ويبقى ثابتاً في نظره .

وعلى مستوى محدد فإن كلاً من آيزر وياوس وغيرهما من منظري الاستقبال دعوا إلى محدودية النص (أو النص الجزئي) لمنع التهديد بما هو شخصي تماماً وعندها يستجيب القارىء المتفحص . وفي إطار العمل المحدود ليس هناك من خطأ بافتراض

أن النص محدود .

وفي النموذج المقام على الاستقبال أو التأثير ، تثار مشكلتان :

الأولى ، تقوض الإبداع الكامن واتساق المعالجة . وإذا التجأنا بشكل نهائي إلى تشكيل نص معروف ، عندها فإن الشك يمكن أن يظهر بسهولة في أن نظرية الاستقبال قد غيرت وبشكل مألوف فقط المفردات النقدية ، وليس الطريقة التي نحلل بها الأدب . وبدلاً من « روح العصر » نجد أفقاًمتشيئاً بدلاً من الغموض والصلابة في النص ، فنقرأ عن الفجوات والمحدودية .

ولكن حتى لو منحنا انتقالة جزئية في التركيز فإن مشكلة إنشاء الجزء المحدد من النص تبقى قائمة . وإذا كان جوهر النص في مدى ملاءمته فكيف لنا أن نصفه بأي شيء أكثر من شكله المشروط باستخدام « الإشارات » ؟ وما الذي يسمح لنا بالموافقة على المتغيرات التي يتخيلها القارىء ، بينما الأحداث المتزامنة ترفضْ مكوناتها ، وبناء على الدراسات الأدبية ، الخاصة بالشخصانية الداخلية الممكن إثبات أنها تساعد البناء ؟ وبزعزعة النص والزيف تقدم أوجه للمحدودية النصية ، ويظهر منظرو الاستقبال قد صبغوا أنفسهم في الزاوية النظرية . إن الأدوات التي يمكنهم استعمالها للتحليل النصي يجب ألا تكون متوفرة عندهم إن كانوا مستقبليين متماسكين أو فعالين . وإن لم تقدم هذه الأدوات عندها يمكن اتهامهم بمجرد إزاحة المحدودية من مستوى نصي لآخر .

النص المخفي : ستانلي فش

يمكن بثبات أن يكون المرء « ضد النصية » ، غير أن هذا الافتراض النظري يوفر وضعاً مضموناً للمناقشة فقط . وفي مجال التطبيق علينا بالتظاهر بأن النص موجود ويمكننا تقديم كشفٍ عنه . إن عمل ستانلي فش ربما هو أفضل تصوير لهذا الضد النصي النظري مندمجاً مع الاهتمام التطبيقي الصارم للتفاصيل النصية . وفي نظريته ينقل فش عبء التفسير بأمانة إلى القارىء . وبالنسبة إليه لا توجد هناك إشارات نصية أو بنى

داخلية ذاتية مغايرة للاصطلاحات التي أجمع عليها جمهور المفسرين . وبهذا المعنى يمكن للمرء أن يقول إن النص لا يسهم بشيء في التفسير ، وإن كل شيء يعتمد على ما يجلبه القارىء له . وبالنسبة للأسئلة ما الذي يقرأه القارىء ؟ أو ما الذي يفسره الناقد ؟ غير أن فش ليس لديه جواب على ذلك . وهو يشعر أن لا أحد يستطيع الإجابة على هذه الأسئلة ، حيث ان أية محاولة لإنشاء جوهر موضوعي مستقل للقارىء ، حتى لو كانت علامات سوداء في صفحة بيضاء ، يمكن أن تتم من موقع في داخل جمهور التفسير . النص باختصار ، يختفي عند هذا المستوى ما وراء النقدي لأن فش يعتبر أية مقولة عنه قد تم الإخبار عنها باصطلاحات سابقة على التفسير (بالمعنى الواسع للكلمة) .

ورغم ذلك ، ففي تفسيريته يواجه النصوص ـ أو مهما يشعر بأنه يصطدم به في القراءة ـ إذ أن فش غالباً ما يكرس نفسه للحظة حساب تفصيلي للمعاني والتناقضات الظاهرية . وهذا التطبيق لا يضاف على وضعيته التنظيرية ذلك أن فش لا يطالب بفاعلية أكبر لقراءته من الآخرين . وإذا اتفقنا مع تفسيره ، ذلك لأننا تبنينا اصطلاحاته . إن عمله ليس أكثر صحة من أعمال الآخرين ، ولكنه أكثر « إثارة » . غير أن هذا الحل للمثابرة القذرة للنصية المحدودة غير مقنع بشكل نهائي . ولقبول وضعية فش علينا قبول جميع افتراضاته الماوراء النقدية والخاصة بالاصطلاحات والتجمعات . وكما لاحظنا من قبل فإن وضع فش غير محصن مما بعد النقد . ولكن لم لا تقوض مقولات فش من قبل مجتمع التفسير رغم ان ذلك رهن لنفس الفعالية المعلقة كالآخرين ؟ بالإضافة لذلك فحتى لو قبلنا وضعية فش ، فقد أنجز أكثر من مجرد انتقال في المحدودية من النص إلى بناء آخر ، سواء كان يدعى قارىء ، اصطلاح أو مجتمع . إن الاستقرار الواضح للآراء في بعض النصوص أو في حقيقة أن النصوص مستقرة يمكن أن يكون نتيجة للعضوية في زمرة المفسرين المتماسكة ، ولكن أين تكونت هذه المجموعة المستقرة وكيف يمكنها أن تحدد وتقوض ؟

إن النص يمكن بالتأكيد ان يختفي في نموذج فش ، ولكن وبشكل محدد فإنه ينمو في مظهر آخر . وحتى لو اتفقنا أن لا شيء يخص النص ، فإن ذلك لا يوصف بشكل نهائي ، وحالما نسجل مشابهة التفسير نكون ملزمين لقبول شيء محدد يتحكم بموافقتنا

على التفسير .

ظهور القارىء :

رغب منظرو الاستقبال في تسمية هذه القوة المسيطرة بالقارىء ، والكثير من أعمالهم يمكن أن تفهمم كمحاولة لعرض كيف ان القارىء هو المصدر النهائي للمعنى والتاريخ الأدبي . ورغم الانحرافات العرضية في الموضوعية النصية ، فإن إعادة تأهيل القارىء يجب أن تؤخذ بجدية . وفي السنوات الأخيرة لم يكن هناك موضوع أكثر سخونة في المناقشة في ألمانيا من هذا الموضوع . ومعظم الخلافات انصبت على مستلزمات الانحرافات لدى القارىء .

والدراسات التجريبية الأساسية أكدت على النظر إلى المصادرْ الحقيقية للقراءة ، بينما النماذج الظاهراتية والتأويلية اختارت بعض البنى الموجِّهة وهذا الانفصال الأساسي ـ ومحاولة التغلب عليه ـ قد أثرى المناقشات .

ولكن حتى ضمن هذين التجمعين الكبيرين كان هناك ميل لعدم الاتفاق على الأمور التفصيلية ، فاروين وولف ، على سبيل المثال ، انتصر لرأي آيزر بخصوص ضرورة تطوير فئة غير تجريبية ، رغم عدم اتفاقه معه على التكوين الدقيق للقارىء وطريقة تقويض دورها . وفي الضد لقارىء آيزر الضمني ، يقترح وولف « قارئاً مرتقباً» . وهو الذي يضعه الكاتب في اعتباره عند الكتابة .

وفي معظم الحالات فإن هذا البناء يتوافق مع آراء آيزر . ولكنه لا يتطابق معها تماماً .

وبالنسبة لقارىء وولف فإنه أقرب إلى التاريخ الأدبي من القراءة المطلقة ـ ورغم أن مثل هذا التمييز لا يمكن أنْ يوجد على وجه الدقة . إذ أن القارىء المرتقب يمكن أن يحدد ليس فقط بالمفاتيح النصية في العمل الذي يقرؤه ، ولكن أيضاً بالأعمال القريبة وكذلك أيضاً بملاحظات الكاتب (وافتراضاً الكتاب الآخرين) على عمله البارز .

وما أثار اهتمام وولف هو فكرة القارىء في مداها التاريخي . من ناحية أخرى فإن آيزر معني فقط بالقارىء الكفوء والقادر على التفاعل بنجاح مع النص المحدد . وقارئه منجز دائماً ولا يمكن تصوره بعيداً عن « فعل القراءة » . بينما يمكن تصور قارىء وولف بأنه من النوع المثالي ، مستقل عن نص أي شخص آخر . والنقطة هنا لا تتعلق بأي من القراء أكثر فائدة أو ملاءمة ، ولكن في أن النظرية المعنية وضعت نفسها في تمييز دقيق ، بإنتاجها على ما يبدو تدفقاًغير منته من المفاهيم المتزايدة و « المنقاة » عن القارىء ، والمختلفة من شخص لآخر بالفوارق فقط . وقد ذكر وولف على سبيل المثال في مقاله : قارئاً متخيلاً ، قارئاً ملائماً ، قارئاً مثالياً ، قارئاً يجعله مثالياً ، وقارئاً ذاتياً . وبالنظر إلى خارج ألمانيا ، يمكننا بسهولة توسيع هذه القائمة لتشمل القارىء المتفوق لريفاتير ، والقارىء المبلغ لفش ، أو الأمير المروى له .

ورغم اختلافهم فإن ما يبدو موحداً لجميع هذه البنى هو وظيفتهم كقوة مضيئة فيما يخص « العمل ذاته » . إن المخاطب ، المستهلك أو المتلقي لم يعد يبدو عنصراًهامشياً في الدراسات الأدبية . وخاصة في النماذج الألمانية ، فقد أصبح القارىء حسب تعبير ياوس « الحكم في التاريخ الأدبي الحديث » .

القارىء غير المركزي : رولاند بارت

إذا قسنا خصوبة المعالجة بكمية الأبحاث والمناقشات النظرية التي ولدتها ، فإن الانتقال لفحص القارىء ، سواء فهم على أنه شخص تاريخي أو بناء موجَّه ، فإن ذلك يعني نجاحاً هائلاً .

وبالتأكيد فإن الإبداع ومدى إثارة نظرية الاستقبال دونما شك مرتبطان بالبناء المرن لنموذج القارىء المنحرف . وبذات الوقت ، رغم أن هذا الانحراف يستلزم تحديد المنظرين الرواد في فرنسا أو الولايات المتحدة يمكن أن يرتبط بالنقد المعاصر في ألمانيا .

إن الالتجاء للقارىء محتوم في الغالب ويدور حول التركيز النقدي على الموضوع الإنساني ، وهذا الموضوع تتم مواجهته بهدف يسمى النص الأدبي . والذي يفترض أن يكون قد قرىء أو تم تفسيره خلال مراحل القراءة ، وكلا الوحدة التاريخية والوظيفة النصية ، فإنهما باعتمادهما على القارىء تقدمان تفرعاً شخصياً ـ موضوعياً شجب في الفترة الأخيرة بقوة بسبب أساسه الميتافيزيقي .

وبالتعارض مع الأفكار الغامضة اللامركزية لمواضيع حديثة جداً لدى طائفة المابعد البنيويين فإن نظرية الاستقبال تصغي للأطر التقليدية لمحاولات التفسير . أكثر من إعلان موت البشر ـ دعوة المنظرين الفرنسيين من فوكو وحتى لاكان ـ ورغم الموقف الراديكالي للنقد الألماني ، فإنه يبدو في مجال صقل عيوب التقاليد « البشرية » . ولتقييم الطبيعة المحافظة لنظرية الاستقبال ضمن نماذج ما بعد البنيوية ، تحتاج إلى مقارنة أفكار رولاند بارت حول القارىء كما وردت في كتابه (اس / زد) مع مجموعة القراء الذين وردوا في نظرية الاستقبال .

ويُشكْلِن بارت الأفكار العامة للقراءة في جوابه بجملة تبدو بسيطة : « أنا أقرأ النص » وكمثل منظري الاستقبال فإنه يمنح « الموضوع » دوراً إنتاجياً في عمليات القراءة : « بزيادة جمع النص ، الأقل في كتابته قبل أن أقرأه » . ولكن ليس كمثل النقاد الألمان . فإنه يمدد هذه الجمعية إلى الـ « أنا » كذلك ، ونتيجة لذلك فإن إجراءات القراءة نفسها تتغير .

فلا يعد يتخيل بأنه نموذج آخر لموضوع محدد ينجز حركة في هدف معروف وسابق الوجود :

« أنا لا أجعله (النص) يخضع لعملية توكيدية ، ناتجة عن وجوده ، عملية تعرف (بالقراءة ، وإن ، « أنا » ليست ضميراً بريئاً ، متقدم على النص ومن ثم يتعامل المرء مع النص كهدف للتفكيك أو باعتباره موقعاً يحتله » .

وما يميز « قارىء » بارت عن مقابليه في نظرية الاستقبال ، أن قارئه منشأ من عدد لا نهائي من الإشارات أو النصوص . إنه ليس مركزاً موحداً تنبثق منه المعاني والتفسيرات .

ولكن بناء مشخصاً بالتشتت والجمعية : « هذه الـ « أنا » التي تعالج النص هي بذاتها جمعية لنصوص أخرى ، لإشارات لا منتهية أو بتحديد أكثر دقة ضائعة (أصلها ضائع) » .

وإذا اعتبرنا ان بارت هنا يعتنق ما يعادل تقريباً « القارىء ما بعد البنيوية » . فإن الاختلاف بين النقد الألماني والفرنسي يمكن تلخيصه ببساطة : بينما منظرو الاستقبال قد أزاحوا تركيزهم التفسيري عن النص إلى القارىء ، فإن ما بعد البنيويين قد أزاحوا جميع التركيز من خلال تنصيص القارىء .

التفسير والبحث عن المعنى :

ويمكن رسم نفس التمييز إذا ما فحصنا الأفكار الحالية للتفسير . ومرة أخرى فإن نظرية الاستقبال تأخذ وضع المعارضة الواضحة للتطبيقات التقليدية ، ولكنها ليست راديكالية جداً عن مجموعة المنظورات القائمة . إن الموقف المعارض يلاحظ جاهزاً في تبني ياوس للنموذج عند كوين . وكما شهدنا سابقاً ، إن طلب أفكار الثورة العلمية للدراسات الأدبية يمكن أن يقيّم كمحاولة لفصل ضغوط التفسير لنظرية الاستقبال عم سبقها من محاولات التأويل عتيقة الطراز .

وفي الحقيقة ، فإن أحد الاهتمامات المركزية للنماذج الجديدة انها قادرة على توفير تفسيرات جديدة للأعمال القديمة ، من أجل إنقاذ وتجديد المعيار الأدبي .

إذن يعتبر التفسير نشاطاً للقارىء في فهم النص وبقايا التركيز على نظرية ياوس . ونفس الشيء ينطبق على آيزر ، حيث أفكاره في هذا الموضوع تحتل كامل الفصل الأول من كتاب (سلوك القراءة) وهنا يناقش بقوة ضد « شكل التفسير الذي يحتل الإهتمام الأول في معنى العمل الأدبي » (ص 3) وبتحديد أكثر فإنه يعارض « النموذج المرجعي » الذي يستدعيه القارىء من أجل اصطياد الحقيقة بقوة والمختفية في الصنعة النصية . ورغم أن نقد القرن العشرين يبدو ساعياً للهرب من هذا « النموذج الكلاسيكي

للتفسير » ، إلا أنه ورغم جروحه استسلم له وبشكل محتوم .

ونموذج آيزر الرئيسي هو النقد الجديد . حيث رفض رأي العمل « كهدف يضم المعنى المختفي للحقيقة السائدة » ، إن المدرسة الأنكلو- أمريكية هذه تفضل التركيز على « عناصر العمل وتفاعلها » (ص 15) . برفض لعبة المعاني ، وهؤلاء النقاد تجنبوا مأزق التفسيريين المغامرين - ولكن ليس تماماً . ففي لجوئهم إلى الانسجام وإزالة الغموض ، يطالب آيزر ان على النقاد الجدد كشف إذعانهم إلى « القيم القديمة » .

وبديل آيزر ، الذي حدده بتفصيل أكبر في أعلاه ، يضطلع في تولية اهتمام أكبر إلى الإجراءات أكثر من النتائج . والمعنى بالنسبة إليه لا يتم التوصل إليه من خارج النص أو عبر تجميعه من مفاتيح نصية ، ولكن يتم الوصول إليه بالتفاعل بين القارىء والنص . ومثل ذلك ، التفسير الذي لا يستلزم اكتشاف معنى محدد في النص ، ولكن باختبار العمل حيث هذه الإجراءات منتشرة . وإن كان آيزر يذعن حقيقة لهذا النموذج في تطبيقه فليس هذا موضوعنا هنا .

والموضوع هو المعارضة المزعومة لنظرية الاستقبال للتطبيقات الاصطلاحية ، فقد قدم كل من ياوس وآيزر معالجتهما كانشقاق عن الطرق المقبولة التي كان يتم فيها تحليل النصوص سابقاً .

ومن زاوية الأفضلية ، بالطبع ، فإن نظرية الاستقبال انفصلت عن الأفكار القديمة للتفسير مع القارىء في مركز المشروع التفسيري ، وكان ممكناً توليد نموذج متطور للتاريخ الأدبي وكذلك نظرية تفاعل للقراءة . ولكن علينا أن نستغرب ، وليس قليلاً ، إن كانت إعادة التركيز للنشاط النقدي هذا لم تستبق الكثير من « القيم القديمة » أكثر من اعتراف منظري الاستقبال .

وكما لا حظنا فإن النزعة العامة الغالبة لنظرية الاستقبال قد استلزمت نقل الاهتمام من النص إلى ا لقارىء . وإن النص المحدد الذي أذعن له النقد التقليدي قد استأصل من قبل المستقبِل . وليس هناك من سبب للايمان ، رغم ذلك ، ان مستهلك الأدب أكثر استقراراً من النص المتقلب . وحتى إذا لم نوافق على تنصيصية بارت

للقارىء،فلم نكن قادرين على قراءة موضوعات القراءة أو قراءة هذا الموضوع أكثر سهولة أو دقة مما كان يقرأ به الموضوع ؟ وبمواجهة الغموض النصي ، فإن إزاحة التركيز النقدي من النص إلى القارىء يحتفظ بمحدودية الارث النقدي باعادة ترحيله . ونحن نقبل أن النص متعدد وأثناء تزامنه يرفض جمعية القراء وكتاباتهم . وبالتأكيد فإن منظري الاستقبال يتشاركون في هذه الاستراتيجية النقدية وحدودها من خلال اثنين من أكثر مجموعة قراء النقد شعبية في الولايات المتحدة ، فجوناثان كولليرِ يرغب بانشاء « الشعرية البنيوية » وان مرجعية فش المألوفة في الوحدة الادبية واصطلاحاتها ا لملازمة مصدر إزعاج مع المشكلات المشابهة حيث تبدو كلاهما تقترحان عالماً حيث لامحدودية التفسير المغامر تتردد بما هو مقروء وبقوة محددة .

وبالنسبة لكولليرِ فإن الصعوبة تنشأ حين يكتب عن « الكفاءة » الأدبية ويحاول أن يوضح «مجموعة مصطلحات القراءة الأدبية للنصوص » التي تختبر تلك الكفاءة . وحين يكون دون شك على صواب باعتبار تلك القواعد والاصطلاحات تسمح لنا في تكوين معنى أدبي فإن أية محاولة لتشكيلها تساعد القواعد وبشكل محتوم على مواجهة نفس المشكلات التي قادت النقاد إلى هجر فكرة النص المحدد . فلم نكن قادرين على تثبيت الاصطلاحات ـ وهي بعد كل ذلك مجردة عن النصوص ـ ان كانت النصوص ـ إن كانت النصوص نفسها مراوغة ؟ أو ، للنظر إلى المشكلة بشكل مختلف ، لِمَ لا تكون الاصطلاحات ممتدة بشكل لا نهائي مثل تفسير النصوص ؟ ولِمَ لا نكون قادرين على إيجاد قوة أكبر للسيطرة (مثال ذلك المجتمع أو التاريخ) حيث تمتد المصطلحات عبر البحار وعندها تصبح أكثر ملاءمة للدرس ؟

وقد أنتج فش معضلة مماثلة في إشكالية ما بعد النقدية حين أشار إلى الاجماع الأدبي ، وربما لا تكون مقدمته لهذا الاصطلاح دون دلالة والذي يتضمن دورة واضحة من المناقشات : يوجد الاجماع الأدبي بسبب الاتفاق الملاحظ بين النقاد ، وإن الاتفاق يوجد بسبب العضوية العامة في الإجماع الأدبي . ويبدو أن فش غير راغب في شق طريقه خارج هذه الحلقة باقتراح معيار آخر لإجماعه مقترحاً بأنه يمكن أن يكون ملماً بالتشابك النظري الذي وقع في شراكه . وحين يتم استخدام مثل هذه الاستراتيجيات كبديل

للتفسير الاصطلاحي أو لتسهيل الزيادة في النص ، فإن السؤال الذي يمكن أن يطرح هو لماذا يتوجب علينا قراءة القارىء الاصطلاح أو النظام بشكل أفضل مما نقرأ النص ؟

ضرورة سوء التفسير : هارولد بلوم

لقبول أن المرء يمكن أن يواجه المشكلات بحدود البحث عن القارىء، الصطلحات ، أو النظام الأدبي فان ذلك يعني ، بالطبع ، ان مثل هذه الانشطة غير مفيدة . ان المناقشة هنا تحاول تقصّي هذه الجوانب الضالعة في نفس نوعية المشكلة التي يواجهها المرء في بحثه في النص الأدبي . وفي محاولة لتطويق النص بإزاحة التركيز النقدي إلى قوة أخرى في محاولة تأجيل المواجهة مع المحدودية .

إن مجمل أسباب تجنب هذا الموضوع يمكن أن يتحقق إن كان التفسير ذاته قد صب في إطار عمل آخر . وإعادة النظر في التفسير هو بالدقة ما يميز « ما بعد منظور المحدثين » عن النماذج التي تعتمد على إستجابة القارىء. إن منظري الاستقبال بتعاملهم مع التفسير يدعمون نموذجا حيث ينتج الموضوع مقولة شفهية أو تحريرية تشرح أو توفر معنى النص الأولي . وهكذا يعتبر النص مشتقاً ، طفيلياً ، أو هامشياً . وإن نوعيته النصية ذات أهمية ثانوية حيث أن معانيه للشرح بوضوح ، واستطراد ، تنثر مكوناته بلغة أدبية ، رمزية .

وعلى الضد من ذلك فإن « ما بعد المحدثين » من النقاد ينكرون هذه العلاقة المقبولة والشائعة بين النص والتعقيب . والنقد في هذا الإطار من المرجعية لا يتدخل بتصرف تفسيري كما لو أنه سلوك إبداعي . إن التأكيد هنا ليس على الوجه الجزئي للتفسير ، ولكن بجانب انتاج نصوص جديدة . وفي الجانب الحيزي يمكن للمرء القول أن التعليق على قطعة أدبية يستلزم إضافة طبقة على السطح أو تكملة للنص ، في مواجهة اختراقه أو الاقتراب مما هو أولي . ورغم أن معظم ما بعد البنيويين يتشاركون في هذا الرأي عن الفعالية النقدية ، ولكن ربما يكون أكثرهم قوة في مقولاته بهذا الخصوص

هو هارولد بلوم ، ومفهومه في القراءة يعرض مرة أخرى للمشكلات التي تواجهها نظرية الاستقبال في الحصول على موافقة « الرواد الطليعيون » في الحلقات الأدبية . ومعظم إهتمامات بلوم وجهها إلى كيف يستطيع الشعراء قراءة أشعار غيرهم . وأطروحته المركزية ، ان كل شاعر قوي يخطىء بالضرورة في قراءة أشعار سلفه ، وذلك يعني توفير نظرية عامة عن التأثير الشعري ، غير أن فكرته عن القراءة لها أيضاً تضمين لنشاط الباحثين أو النقاد . إن سوء التفسير ـ أو إذا أردنا استحدام كلمات بلوم « سوء الفهم » ـ اعتبر سلوكاً تكوينياً للقراءة ، التفسير ، والتاريخ الأدبي . وهو ليس مستحيلاً على إعادة تأليف القصيدة أو « الاقتراب » من معانيها ، كما يمكن أن يؤمن بذلك النقاد الاصطلاحيون . وأفضل ما يمكن أن نفعله هو كتابة قصيدة أخرى وحتى إعادة التشكيل هذا يعد دائماً سوء تفسير للقصيدة الأم وهو ما يميّز القصائد عما ندعوه بالنقد أو التفسير ، إن سوء الفهم السابق عادة ما يكون أكثر تطرفا مما يليه .

إن سوء تفسير الشعراء للقصائد أكثر تطرفاً من سوء تفسير النقاد أو النقد ، ولكن هذا الاختلاف هو في الدرجة وليس في النوع . فليس هناك تفسير ولكن هناك سوء تفسير فقط ، ولذا فإن جميع النقد هو شعر نثري .

ويعتقد هنا أن النقد ما هو إلا « سلسلة من الانحرافات بعد السلوك المثالي لسوء التفاهم الإبداعي » (ص 93) ، بينما أفضل تفسير يعيد صياغة الجملة كسوء تفسير وشعر نثري يتضمن أفضل نصوص تخيلية ومتضادة بمسوح الشروحات .

إعادة تكوين التاريخ الأدبي :

ومع مثل هذه الأفكار عن التفسير ، ليس من المستغرب أن نظرية الاستقبال يجب أن تختلف إلى حد بعيد عن نقد الرواد الطليعيين مع الأخذ بنظر الاعتبار التاريخ الأدبي . ومرة أخرى فإن الاحتمال الألماني لا يمكن اتهامه بالفقدان الكامل للإبداع ، وخاصة في مراحله المبكرة كما تم تحديده في كتابات ياوس ونظرية الاستقبال معنية بإعادة

التفكير بالعلاقة بين التاريخ الأدبي والتفسير ، من ناحية ، والتاريخ الأدبي والتاريخ العام من ناحية أخرى .

إن تفسير النص لم يعد إلتزاماً يوضع ببساطة ضمن مساقه التاريخي ، بل على العكس من ذلك فإن تاريخ تفسيره اعتبر جزءاً لا يتجزّأ من قدرتنا على فهمه . والتاريخ الأدبي لا يمكن أن يكون تاريخانية يقينية للكتاب والحركات تقوم على نموذج تطوري ، إذ عليها التأكيد على الطبيعة الحدثية للعمل الأدبي وكذلك دوره التكويني التاريخي .

وإحدى أهم النتائج المهمة لإعادة تعريف التاريخ الأدبي كان افتراض النقض في العلاقة بين تاريخ الظاهرة الثقافية (فن ، أدب ، موسيقى ، الخ) والتاريخ الذرائعي . حيث أن كل فرع في التاريخ فالثقافي كان معنياً بأن يكون مشتقاً من أكثر الخطوات التاريخية التطويقية ، فالثقافة تفهم على أنها ظاهرة ثانوية ، وكانت عالماً يعتمد على السياسة ، الإقتصاد أو القاعدة الاجتماعية . غير أن مشروع ياوس المبكر يمكن أن يقرأ كمحاولة لقلب هذا النوع من النموذج ، إن تاريخ الفن يعتمد على استقبال الجمالية ويجبرنا بإعادة التفكير بأفكار تاريخ الذرائع :

« إن تاريخ الفن رغم استمرار توسطه في فن الماضي والحاضر ، يمكن أن يصبح نموذجاً لتاريخ عليه أن يظهر تطور هذا الحاضر » ، وما يعارضه ياوس هنا هو تقاليد القرن التاسع عشر المتمثلة بالموضوعية التاريخية التي طالبت بوجود الحقائق الموضوعية مستقلة عن الموضوع المدروس . إن جمالية الاستقبال بتناسبية جميع السببيات المفترضة للحوار بين الماضي والحاضر ، توفر نموذجاً بديلاً لإدراك أحداث الماضي . لذا فإن توظيف ا لفن كنموذج للتاريخ العام يمكن أن يعني إزالة « الفكرة الجوهرية للتقليد » لصالح الفكرة الوظيفية للتاريخ » .

التاريخ كما ورائيات : جاك دريدا

لوحظ وجود بعض العوائق في فكرة التاريخ وذلك حين تم تسجيل إعتراضات ألمانيا

الشرقية . إن تحدي « الرواد الطليعيون » ذو طبيعة مختلفة ، ولا يكمن ذلك في طريقة معالجتنا فهم الماضي ، ولكن فكرة التفكير التاريخي والتي تدعى هنا السؤال . وبنفس السنة التي قدم فيها إعلانه عن نظرية الاستقبال في كونستانس ، طبع جاك دريدا كتابا يبدو أنه يدعو إلى إلغاء التاريخ ذاته . رغم أنه يلمح أحيانا لما يبدو أنه مفاهيم تقليدية للتاريخ مثال ذلك ما ورد في دعوته لما يسميه « تاريخ » التناقض بين الكتابة الطبيعية والعبارات المقتبسة (ص 15) وقد اعتبر مشروعه في « علم الكتابة » كمحاولة للانفصال عن جميع اصطلاحات الفكر التاريخي ، وفي تحليله لنص روسو في كتابه « في أصل اللغة » فإنه يطالب بـ : على القراءة أن تحرر نفسها ، على الأقل في محورها ، من الصنف التاريخي الكلاسيكي - ليس فقط الصنف التاريخي للأفكار وتاريخ الأدب ولكن أيضا ، وربما فوق الجميع ، من أصناف تاريخ الفلسفة . وبالتأكيد فإن إجراءاته في « علم الكتابة » تبتعد عن آراء سوسر المتخلفة إلى دراسة في عمق أفكار روسو ومعرجاً على كتاب آخرين في تاريخ الفلسفة - مثبتاً لمناوئيه مناقشة أفكاره المركزية في أي سياق كرونولوجي اصطلاحي

غير أن اعتراضه الأكثر جدية للتاريخ كما يصوره وطبقته الأجيال السابقة هو الخاص بالنظام الماورائي والذي قرر تفكيكه : مفهوم التاريخ بذاته / و قد كتب في « Exergue » له معنى فقط ضمن طور تمركزه العقلي(ص 4). وحيث أن دريدا يرغب في المشاركة في زوال ذلك الطور ، فإن عمله لا يمكن أن يسمح بفكرة تاريخ والتي ربما تكون قد خدمت كاسناد أو ملجأ لفكرة التمركز العقلي . بينما يبحث ياوس عن تجديد التاريخ من أجل تحدي دراسة الأدب ، فإن دريدا يريد طرد التاريخ كي يستطيع القراءة بشكل أصح لنص التمركز العقلي ويبحث ياوس عن النقض في العلاقة ما بين التواريخ الثقافية للتاريخ العام ، ويرى دريدا كلا التشكيلين كدلائل وذخائر لموضوع فلسفي أكبر .

ولكن حتى الأعضاء الأقل راديكالية من بين نقاد «الرواد الطليعيون » ، اتخذوا موقفاً بدا أكثر ثورية من موقف ياوس حين راحوا يتحدون التأرخة التقليدية . وربما يكون أشهر كاتب في العالم المتحدث بالانكليزية والذي يتعامل مع هذه الأسئلة هو هايدن وايت . وكمثل ياوس فإن وايت ناقش هدف الحقائق التاريخية وانتهى إلى إمكانية مناقشتها برأي متناسب مع التاريخ حيث يطرد أفكار الحقيقة والتأكيد ، والطريقة التي يطور بها رؤيته ما بعد التاريخية تبين ثانية الفجوة بين نظرية الاستقبال والاتجاهات المعاصرة الأخرى .

فقد اعتمد وايت بثقل رئيسي على مفاهيم الكتابة التاريخية كالسرد وعلى نظرية الشعرية لمقالته . وبتحليل مختلف استراتيجيات السرد الموظفة من قبل المؤرخين ، لاحظ سلسلة من دراسة الرموز الرباعية استناداً لأساليب Emplotment كأسلوب الشرح ، وأسلوب التضمين الأيديولوجي ، رغم أن أياً من الأساليب هذه لا يمتلك جذرا في العناصر الذاتية النقية (وهكذا لا يرتبط بمعنى التحكيم) . ومن المستحيل التنازل عن الأولوية لأي حبكة خاصة ، تفسير أو أيديولوجيا . ورأي وايت أن تاريخ القراءة والكتابة طرق أساسية مماثلة لكتابة قصة . كمثل الشعراء في العصور الوسطى فإن المؤرخين محدودون بالمجاز واصطلاحات مهنتهم أكثر من « حقائق » التقديم .

وما يؤسس له نموذج وايت ، هو مقاربة التاريخ من الأدب ، والأوجه الأكثر خلافية وتحفيزاً في نظريته حين يقوم بهذا الربط الواضح .

وبتحديد أساليب الـ Emplotment ـ باصطلاحات مأخوذة من الشعرية ، الرومانسية ، الكوميديا ، التراجيديا ، والهجاء بنسب المجاز البلاغي الى نماذج أساليب الشرح ـ البلاغة ، الكناية ، المجاز ، التهكم ـ يقترح وايت بعداً خياليا وحدوداً لغوية لفهمنا للماضي . وعلى الضد من مناقشة ياوس في التأرخة ، فإن وايت يبدوأكثر اختلافاً

وأكثر راديكالية ، وأكثر أدباً ، وبينما يؤسس ياوس مفهومه المعدل عن التاريخ على العلاقة الدايولوجية مع الماضي ، فإن وايت يسوّر جميع التأرخة ضمن تصنيف السرد . بينما جمالية الاستقبال تسعى لدمج تفسير الماضي في تاريخ الكتابة غير المنتشر ، وإن الاعتقاد ما بعد التاريخي لجميع التواريخ يعتبر سلوكاً تفسيرياً حيوياً . وبينما يقترح ياوس ان المعالجة الثقافية للتاريخ يمكن أن تخدم كنموذج للتواريخ عامة ، فإن وايت يواجه ذلك بنموذج حيث المجاز الأدبي يساعد الفكر التاريخي ، إن مشروع ياوس باختصار يكافح لإحلال التاريخ في مركز الدراسات الأدبية ، وعلى الضد فإن وايت يستدعي التاريخ لمساءلته بإحلال الدراسات الأدبية في مركز التأرخة .

تجديد الاستثارة :

ليس من العدل مقارنة نظرية وايت بنظرية ياوس في هذا المجال . فإن وايت في النهاية كاتب متخصص في التأرخة ، بينما ياوس باحث لغوي رومانسي مهتم ببعث الحياة في معرفته الأكاديمية بأفكار جديدة عن تاريخ الأدب . والنقطة هنا ومن خلال هذا الفصل تهتم بكيفية جعل بعض المشكلات مفاهيمية تتعلّق بمنظّري الاستقبال والنقاد المعاصرين الآخرين . إن المقارنة بين الآراء الألمانية المتأخرة وآراء ، ما يدعى بـ « الرواد الطليعيون » في فرنسا والولايات المتحدة لا يعني استعراض تفوق معالجة ما على أخرى ، كما أنها غير مصممة لإبراز بعض الحدود النظرية التي واجهتها نظرية الاستقبال عبر السنوات القليلة الماضية ، لتبيان ما واجهه منظّرو الإستقبال من مشكلات في إنشاء « النماذج الجديدة » .

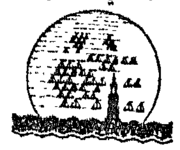
غير أن الملاحظات السابقة على النص القارىء ، التفسير ، والتاريخ الأدبي يمكن أن تخدم وبشكل ثانوي كحساب جزئي لمشكلات نظرية الاستقبال القائمة ـ والتي ستستمر في الوجود ـ في الحصول على قبول دائرة النقاد من خارج ألمانيا . وبالتأكيد وكما تم شرحه فإن نظرية الاستقبال يمكن أن تظهر كمشروع محافظ : من منظور « الرواد الطليعيون »

إذ أن هذه المدرسة النقدية تحتفظ أو تعيد تقديم جزء كبير من البضاعة التي تحملها التقاليد والتي تعنى بقلبها . ولذا فإن منظّري الاستقبال قد أبطأوا في قبول التحدي المتضمن في الخطاب النقدي الأمريكي والفرنسي ، ورغم أن ياوس متخصص في الأدب الفرنسي وآيزر قريب الصلة من العالم الأكاديمي في الولايات المتحدة ، إلا أنه من النادر أن يجد المرء في كتابيهما إشارة إلى هيمنة النظريات الأدبية في هاتين الدولتين .

إن العملين الرئيسيين لياوس وآيزر هما : « سلوك القراءة » و « الخبرة الجمالية والتأويل الأدبي » ، حيث لا يحتويان على إشارة إلى دريدا أو لاكان وأن فوكو متضمن فقط في الهوامش التي ثبتها آيزر ، إن اتباع التفكير الأمريكي للفكر الفرنسي غير واضح في هذين الكتابين ، وإن نظرية الاستقبال باختصار قد تجنبت بشكل عام المواضيع الأكثر استفزازاً خارج ألمانيا .

وربما يغير ذلك الآن أن ما بعد البنيوية قد حققت موطىء قدم لها بين الباحثين الألمان الشباب ـ رغم أنه لأسباب تنظيمية فإن هذا الفرع من النظرية سيبقى هامشيا في ألمانيا لبعض الوقت . حتى إذا لم تتم مواجهتهم بتحديات داخلية ، رغم ذلك ، فربما تبقى مقبولة من لدن منظّري الاستقبال للدخول في حوار مع النقد المعاصر الآخر .

ونظراً لفقدان التآلف الحالي ، فإن مثل هذا الحوار سيكون لمصلحة جميع الأطراف ، مجبرا إياهم لإعادة التفكير فيما أصبح كليشات عن خطابهم النقدي . إن إستقبال نظرية الاستقبال في العالم الذي يتحدث الإنكليزية وحتى الآن محدود وربما يتسع ذلك في المستقبل . إذا ما استطاعت النظرية الدخول في علاقة إنتاجية مع أساليب أخرى معاصرة في الفكر ، إن نظرية الاستقبال يمكن أن توفر كما وفرت لجيل من النقاد الألمان « استفزازاً مرحباً به في الدراسات الأدبية .





نظرية الاستقبال

قد يخيل أن موضوع (الاستقبال) أكثر ملائمة لإدارة فندق منه للأدب ، أما في النقد الألماني خاصة فالكلمة ـ ومنا من يؤثر : التلقي ـ هي المفتاح النظري للاهتمامات الأدبية منذ عقد ونصف . وهي علامة المنهج الذي امتد أثره أيضاً إلى علم الاجتماع وتاريخ الفن .

* **

ومن الدراسات النقدية الحديثة التي صدرت أيضاً عن دار الحوار :

* التفكيكية : النظرية والتطبيق ـ كريستوفر نورس .
* مبادىء علم الأدلة ـ رولان بارت .
* في الإبداع والنقد ـ نبيل سليمان .
* مساهمة في نقد النقد الأدبي ـ نبيل سليمان .
* الدالّ والاستبدال ـ عبد العزيز بن عرفة .
* علم تشكل الحكاية ـ ستروس و بروب .
* النظرية التقليدية والنظرية النقدية ـ ماكس هوركايمر .

دار الحوار للنشر والتوزيع ـ سورية ـ اللاذقية
ص ـ ب 1018 ـ هاتف 22339